Декоративное Искусство СССР

12 253 1978







Дневников на войне я не вел. Но 1418 огненных дней и ночей не забыты.
И если бы спросили меня сегодня, какой главный вывод сделал я, пройдя войну от первого до последнего дня, я бы ответил: быть ее больше не должно. Быть войны не должно никогда.

Л. И. Брежнев. «Малая земля».



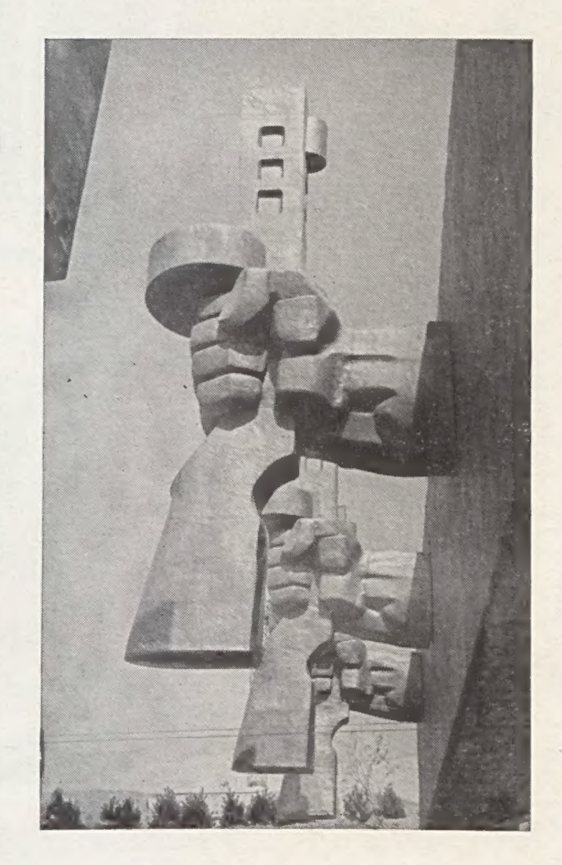
Художники обсуждают книги Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение»

11 июля 1978 года в Москве состоялась научно-практическая конференция по книгам Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение» с участием Союза художников СССР, Академии художеств СССР, Союза художников РСФСР и Московской организации Союза художников РСФСР. Ниже мы публикуем фрагменты некоторых из выступлений.

Н. Пономарев
В февральском номере журнала «Новый мир» опубликованы воспоминания Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева, названные «Малая земля». Вслед за этой книгой вышла вторая книга воспоминаний Л. И. Брежнева — «Возрождение».
Две книги, два времени — военное и мирное.
Но те основные принципы, то умение, искусство руководить людьми, направить их усилия к достижению цели, которым учила война комиссара 18-й армии на Малой земле, остались действительны и для мирной созидательной жизни. Книги «Малая земля» и «Возрождение» — боевое оружие коммунистов, советского народа в борьбе за решение новых сложнейших задач, выдвигаемых историей перед нашей Родиной.
Они не только раскрывают перед нами страницы героической истории нашего народа, не только обогащают нас беспримерным опытом общественно-политической деятельности: они призывают нас к новым свершениям, — это подлинное руководство к действию. Нас, советских художников, идеи, заложенные в этих книгах, побуждают по-новому взглянуть на наши творческие планы, сделать их еще более целенаправленными и эффективными, определить главное направление творческих усилий всего нашего коллектива.
Подвиг советских воинов на Малой земле, описанный в книге Л. И. Брежнева, вдохновляет нас на создание новых произведений, посвященных героям Великой Отечественной войны. Этот героизм проявляется повсюду, он был и остается основой побед нашего народа. Он всегда должен быть в сфере внимания художников. Например, прекрасная, возвышенная тема города-героя! Художники должны воссоздать героическую эпопею их обороны и освобождения, их восстановление и современную мирную жизнь, суметь запечатлеть образы советских людей, не жалевших жизни в борьбе с фашизмом, и сделавших все возможное, чтобы поднять страну из руин.

Н. Томский
Наполненные героикой книги «Малая земля» и «Возрождение» несут в себе пафос устремления к миру, к человеческому счастью, к дружбе между народами.
Деятели искусства призваны активно помогать нашей партии в ее борьбе за торжество дела мира. Здесь открывается огромное поле деятельности для создания художественных произведений на эту тему, для укрепления и развития дружественных связей с прогрессивными культурными организациями и мастерами искусств, для расширения международной выставочной работы и утверждения гуманистических принципов многонациональной социалистической художественной культуры.

С. Ткачев
Сам факт обращения Леонида Ильича к памятным и героическим военным годам служит подтверждением того, как важно и в наши дни использовать в целях идейного воспитания людей богатейший материал нашей отечественной истории, ее героических страниц.
Военно-патриотическая тема органично влилась в искусство молодой советской республики еще в первые годы советской власти, когда молодая Красная Армия отражала натиск вооруженной до зубов внутренней и внешней контрреволюции. Великая Отечественная война дала богатый материал художникам для того, чтобы продолжить и развить эту тему. Многие выдающиеся советские мастера отдали свой талант, чтобы прославить беспримерный в истории человечества подвиг народа.



П. Кирпичев
Во второй книге Леонида Ильича «Возрождение» пишется о том, как восстанавливалось все разрушенное войной. Заново возрождались дома, росли города. Строили с такой же самоотверженностью, с какой боролись на фронте. Вместе с городами росли и люди. Назову для примера некоторых из тех, кого знал и рисовал 35 лет назад: бывший матрос Пеньковский теперь стал профессором, доктором сельскохозяйственных наук, директором сельскохозяйственного института.
Томашевский был матросом, сейчас он Герой Труда. Матрос Сущенко сейчас композитор, заслуженный деятель искусств. Журухин — старший лейтенант, сейчас капитан первого ранга. Ромашков был рядовым политруком, сейчас он директор большого лесосплава в Астрахани. Дементьев — второй секретарь Староминского райкома.
Вот какие люди восстанавливали разрушенное войной. Вот как они росли.
Малая земля сейчас совсем не та, какой она была в то время, когда шли сражения. Теперь там построены великолепные здания, созданы целые новые улицы. В то же время, например, Азовская улица, через которую во время войны проходил передний край, прекратила свое существование. Когда мы с Ромашковым стали искать эту улицу, оказалось, что местные жители Азовской улицы даже не знают, хотя и живут они тут лет двадцать. Многое изменилось после войны.
Стираются ее следы на местности. Постепенно уходят от нас и живые ее свидетели. Но нельзя допустить, чтобы исчезла память о событиях тех лет. И важное слово здесь за художниками.

Б. Тальберг
Именно сегодня, когда наше общество вступило в фазу развитого социализма, когда общественная роль культуры чрезвычайно выросла, когда всех нас занимают вопросы качества и эффективности нашего труда, вопросы воспитания человека новой формации, идеи и рекомендации, высказанные Леонидом Ильичем в этих книгах, являются для нас неоценимым подспорьем.
Нам часто не хватает настоящей партийной принципиальности в борьбе за идейно-пластическое качество наших работ, в борьбе с претенциозным дилетантством в работе над художественной формой, с произведениями спекулятивными, эксплуатирующими политически-значимую тему, с проявлением натурализма, перепевами многократно виденного.
Эффективность и качество — лозунг наших дней. И совершенно справедливо прозвучали на встрече председателей правлений отделений Союза художников Российской Федерации с председателем Совета Министров РСФСР тов. Соломенцевым критические замечания по качеству устанавливаемых монументов.
Особый смысл для нас, художников, имеют слова Л. И. Брежнева о том, что советским людям нужны «не дешевые времянки, а благоустроенные дома...», что надо «застроить главные магистрали города, поставить на них красивые дома». Эти слова отражают политику, которая стала сегодня реальностью нашей жизни. «...В трудные послевоенные годы,— писал Л. И. Брежнев,— основные силы и средства страна бросала на возрождение промышленности, сельского хозяйства — это было закономерно и правильно. Но иногда под прикрытием этого верного лозунга таилась нерасторопность, безхозяйственность, неумение работать. Между тем отставание с жильем, транспортом, бытом, культурой неизбежно сказывалось на производительности труда...».
Сегодня другое время, другие требования. Но тем досаднее факты недопонимания со стороны некоторых руководителей и хозяйственников значения подлинной культуры в вопросах эстетической организации городской среды.

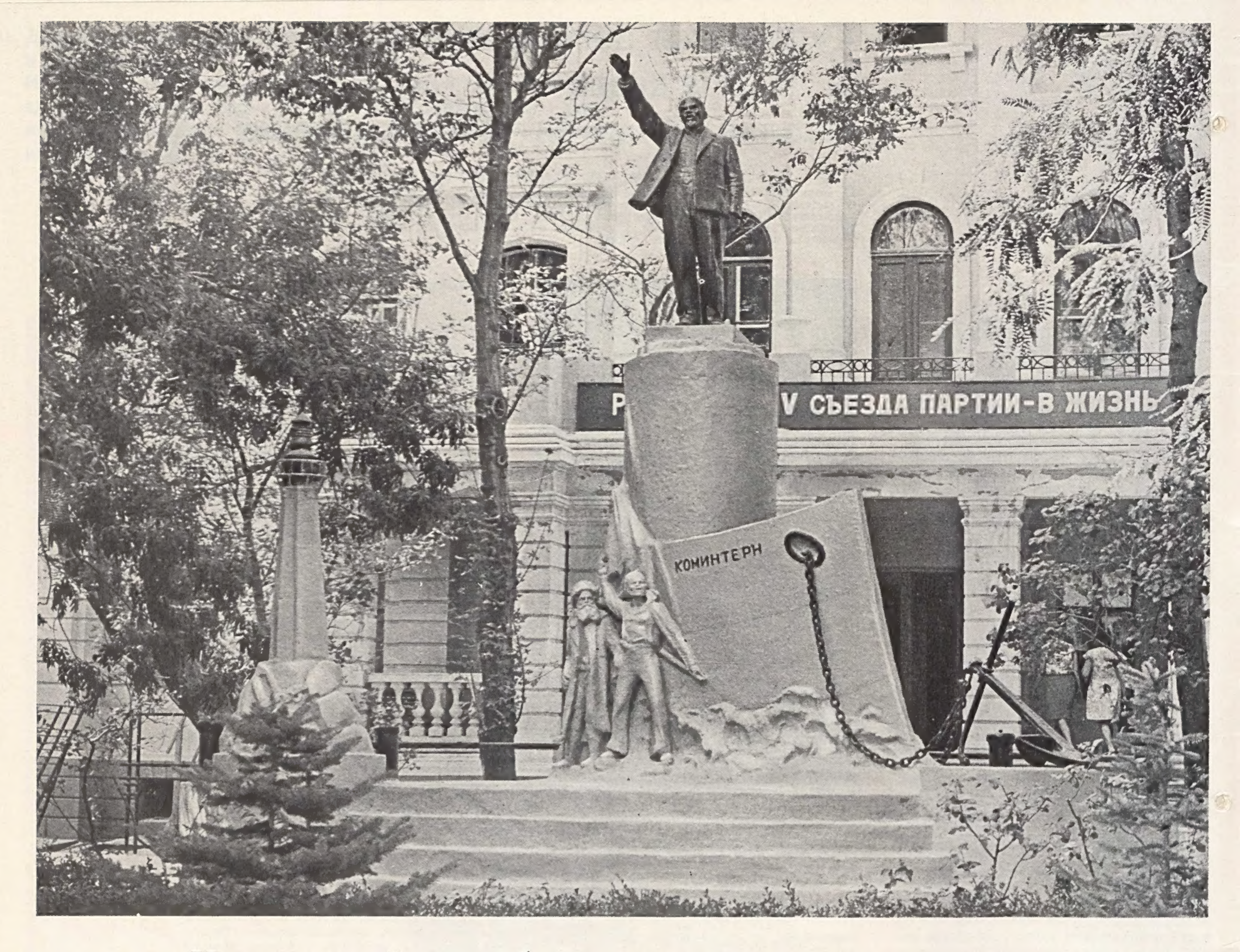
М. Аникушин
Вспомните XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза, и то, что говорил в Отчетном докладе об искусстве товарищ Л. И. Брежнев. Он говорил, что искусство — это память народная, что искусство и талант — народное достояние. Нам, художникам, связанным с созданием монументальных произведений, устанавливаемых на долгие годы, при выполнении решений советского народа, партии и правительства по увековечиванию памятных событий войны или труда, надо серьезно думать не о самопоказе или самовыражении, а о показе народной жизни, подвигов героев, непобедимости характера и духа советского человека. В этом случае мы своими произведениями больше скажем тем людям, которые будут жить потом и изучать по этим произведениям нашу жизнь.

*

Кроме названных докладчиков на конференции выступили также Г. Чернявский, П. Малков, О. Лошаков, Б. Угаров, М. Шмаков, И. Клычев, Б. Ефимов.

В. Цигаль
Монумент «Линия обороны». Фрагмент. 1978

Г. Наджарян
Памятник «Взрыв» Мемориального комплекса в Долине смерти на Малой земле.



Новороссийск — образ и память города

Ирина Азизян

Две даты жизни у города-героя Новороссийска — 140 лет и тридцать с небольшим. Его второе рождение было подлинным возрождением — из руин, пепла, на земле, глубоко прокаленной огнем и смертоносным разрушительным металлом. И потому сегодняшний Новороссийск со своими домами, кварталами, бульварами и скверами — не просто молодой город, это памятник победе советского народа в Великой Отечественной войне, памятник трудовому подвигу народа, возродившего город. Ведь не было улиц, не было деревьев, не было и людей, когда 35 лет назад 16 сентября 1943 года победоносно завершилась одна из серьезнейших операций войны — штурм Новороссийска. «Митинг населения города мы не устраивали: населения не было. Потом пошли по улицам. И улиц не было. Развалины. Весь город — одни пепелища», — свидетельствует в «Малой земле» Л. И. Брежнев. А сегодня перед нами — большой промышленный, портовый южный город.

Город-памятник... Нет ли здесь противоречия с понятием города как живого развивающегося, незавершенного в каждый исторический момент, открытого к изменениям организма, с представлением о нем как памятнике истории градостроительного искусства и архитектуры? И может ли сегодня город намеренно создаваться как целостное произведение с посвящением, как памятная среда, а не оставаться нам как памятник других эпох? Думается, что сложное, многоуровневое, социо-культурное и архитектурно-градостроительное содержание современного понятия «город» включает диалектику противоречий, а не дидактически исключает их.

Для поколений, переживших войну, для непосредственных участников штурма Новороссийска и очевидцев его дымившихся развалин сегодняшний город — самый дорогой, самый гуманистичный памятник и тем, кто отдал свои жизни за жизнь на земле, и тем, кто эту жизнь, эту землю расчистил, «вынянчил», засадил деревьями и цветами, обстроил кварталами домов, громадами заводов и портовых сооружений, обслуживающих громады кораблей. На этом уровне восприятия город в целом является памятником огромного нравственного, идеологического значения независимо от его художественных качеств.

Ситуация не уникальна. Она распространяется на Волгоград, Севастополь, Киев, Минск и ряд других городов, разрушенных фашистами до основания и возрожденных героическим трудом советского человека.

Но в том-то и дело, что восстановление разрушенных войной городов задумывалось советскими зодчими как возрождение, создание на месте руин новых современных городов — достойных памятников подвигу советского народа.

Уникальный пример подобного рода в зарубежной архитектуре — это Хиросима Кендзо Танге. Город-памятник, город — форум мира — так определил Танге в 1949 концепцию города, посвященного памяти о трагедии Хиросимы и воздвигнутого как антитеза разрушению, войне, насилию.

На гуманистические традиции мирового градостроительного искусства опиралась и художественная концепция Новороссийска при его втором рождении, нашедшая воплощение в схеме генплана 1944—1945 годов, созданной под руководством одного из крупнейших советских зодчих Б. Иофана.

Приступая к работе над схемой генплана Новороссийска, Иофан так сформулировал общие принципы подхода к проектированию восстанавливаемых городов: «При восстановлении наших городов нельзя руководствоваться старой схемой планировки разрушенного города. Надо вновь найти **образ** (подчеркнуто мной.— *И. А.*) каждого из восстанавливаемых городов, выявить его своеобразное архитектурное лицо... Определяющим факто-

ром при этом должен быть характер восстанавливаемых городов и природы, среди которой город расположен. Особое внимание следует обратить на пластическую «скульптурную» связь города с окружающей местностью. В целом ряде городов нужно использовать рельеф местности, буквально «лепить» город в натуре, так же, как сооружались, по всей вероятности, наши старые русские города. Расположение города вдоль реки, моря или на равнине должно оказать существенное влияние на композицию города»[1].

Это программное выступление получило конкретное воплощение в схеме генерального плана Новороссийска. Выступая на VI сессии Академии архитектуры СССР, посвященной вопросам восстановительного строительства, Иофан ясно очертил основные принципы формирования структуры города:

«Мы поставили себе задачу органически вкомпоновать город в пейзаж и выявить «лицо» будущего Новороссийска, обращенное к морю.

...Прежний Новороссийск был отрезан в своей городской застройке от моря. Восстанавливая город, мы тесно связываем город с морем, создавая у берега моря главный городской центр с выходящей на море аванплощадью и с центральной площадью, на которой расположен главный ансамбль общественных зданий города. Главная магистраль города, соединяющая Цемесский парк с берегом моря, объединит основные площади... Парковая магистраль и соединенные с ней ансамбли образуют основной архитектурно-композиционный стержень города.

Новороссийск, крупнейший советский портовый город, задуман как парадные въездные ворота в Советскую страну...»[2]

Сопоставляя проектные предложения 1945 года, сегодняшний город и перспективные планы его развития, можно отметить несомненную преемственность работы зодчих по выявлению образа южного портового города, расположившегося амфитеатром вокруг Цемесской бухты, раскрытию города к морю, включению порта в ансамбль города.

Конкретное пластическое архитектурное воплощение градостроительной концепции — дело рук многих и многих зодчих. Разным было оно в течение трех с лишним десятилетий. Глядя на город, нельзя не признать, что Новороссийску, как никакому другому городу, «архитектура 50-х годов со всеми ее излишествами... к лицу» («ДИ СССР» № 5, 1975). Да, она действительно больше «к лицу» города, нежели голые, жесткой, непластичной формы дома 60-х—70-х годов, странные, чужие и с художественной и с функциональной точек зрения в этом полном солнца южном городе у Черного моря, даже при учете злых новороссийских норд-остов. Но главное, как нам кажется, состоит в том, что ретроспективный пласт архитектуры 50-х годов с его карнизами, колоннами и фронтонами как бы психологически восполняет стертое войной столетие традиционных ампирных и неоклассицистских построек, создает среду, напоминающую о солидном возрасте города, рождает многочисленные образные ассоциации.

Цемесская бухта органично входит в структуру города, образуя своеобразный композиционный центр Новороссийска. Вся подкова бухты и амфитеатр города обозримы из любой точки набережной. Лента ее застройки особой пластической выразительностью не отличается. Однако определенные архитектурно-градостроительные композиционные качества этого главного фасада города найдены. И очень важны. Это касается прежде всего масштаба. Застройка набережной, ритмизованная рядом памятников, сомасштабна человеку. Обрамляя бухту, она выявляет и подчеркивает ее крупный масштаб доминирующего в городе ландшафтного элемента, соотносимого с чашей амфитеатра города в целом, с Мархотским хребтом и пятиглавой Мысхако.

Найденное в береговой полосе соотношение природы и архитектуры важно бережно сохранить при дальнейшей работе над ансамблями приморской зоны и всего города в целом. Хорошим началом пластического осмысления композиционной значимости морского фасада в образном решении города является сегодня новое здание морского вокзала — легкая, чечевицеобразная форма, как бы вынесенная на берег волной и парящая над водой и землей. Несмотря на совсем не ампирную форму, без ретроспекций и стилизаций, здание это естественно вписалось в пейзаж бухты. Оно выдерживает сопоставление с изящными или громоздкими современными кораблями, ибо есть несомненно общность в принципах формообразования современного дизайна с архитектурой, есть у них и общие образно-стилевые черты. Так, к характерным признакам индивидуального архитектурного лица Новороссийска: подкове бухты, окруженной хребтами со спускающимися отрогами, силуэтам бетонных заводов и громадам кораблей в порту — прибавилась еще одна, теперь уже чисто архитектурная, черточка.

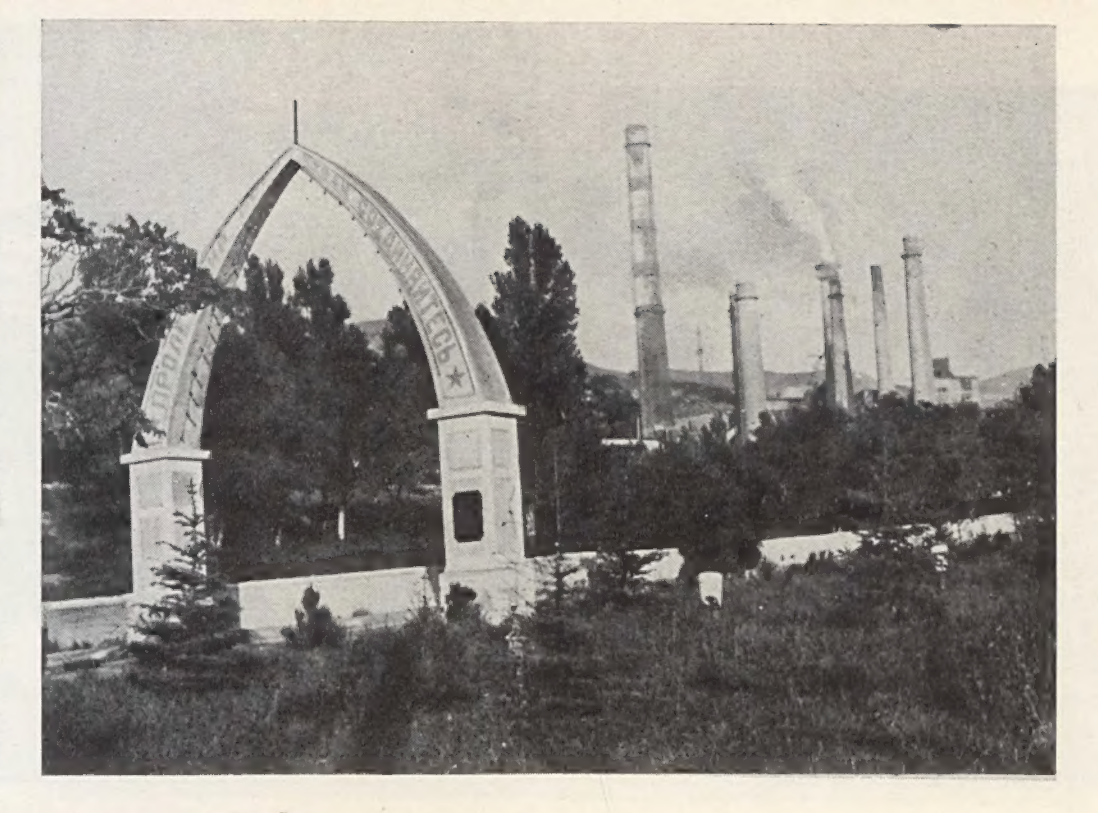
Природный ландшафт и порт по исходной градостроительной концепции, заводы благодаря своему бурному росту, крупномасштабной форме и выразительному силуэту — детерминанты образа города. Полностью ли исчерпана их кладовая выразительности, индивидуальности образа? Думается, что нет. И в соотношении города и моря, и в выявлении пластики рельефа природного ландшафта, и в масштабном переходе от городской застройки к горам. Непосредственно за прибрежными кварталами моря не видно, не чувствуется. Лишь в верхних террасах города оно снова дается в ощущение, включается в пейзаж. О «скульптурной» лепке города (о которой мечтал Иофан) тоже пока можно говорить как о желательной. Композиционная работа над разными по рельефу уровнями города, по выявлению пластики земли — работа сегодняшних и будущих поколений зодчих. Ступенчатость террасированной структуры жилых районов по склонам Абраусского хребта, дальнейшее раскрытие амфитеатра города к морю путем развития основных композиционных осей генплана 1945 года: продольной (по ул. Советов вплоть до мыса Любви) и глубинной, поперечной (от аллеи Героев вверх по рельефу), создание видовых площадок на верхней отметке города — все это уже заложено в скорректированный в 1975 году генплан города (архитектор Ю. Кратюк, Гипрогор, Москва). Ряд предложений архитектурного выявления гористого рельефа и сплавления воедино ландшафта и среды жилой застройки содержится в конкурсном проекте планировки северо-западного района, решенного коллективом архитекторов ЛенНИИПградостроительства.

Но есть и совсем белые пятна в художественной концепции города. Что такое этот город по цвету? Каким мы его видим? Преимущественно серым, как бы припудренным цементной пылью. Приятное исключение — цветное замощение тротуаров-променад центральной части улицы Советов, да бесчисленные прекрасные розы города — слава его садовникам! Быть может, есть у города своя колористическая концепция, которая лишь ждет своего осуществления, внедрения? Таковой тоже нет, как нет ее у большинства новых городов. В чем же дело? Проблема эта — общая для подавляющей части наших городов. Цветовой голод — бесцветие или цветовой хаос — отсутствие целенаправленной композиции цвета применяемых материалов в масштабе города, а не отдельного дома, составляют, к сожалению, реальность архитектурной полихромии сегодняшнего дня. И опять в этой проектной работе природа может стать сокровищницей тайн гармонии цветовых оттенков, нюансов светлых, теплых, как горы и земля, или холодных, как море и воздух, цветов.

К области несуществующей, но желаемой относится и световая композиция города в целом и его отдельных фрагментов и ансамблей. Начало выразительному световому решению, расширяющему и обогащающему архитектурно-художественный образ по сравнению с его дневным «видом», положено в ансамбле площади и аллеи Героев.

*

Именно на этом ансамбле закономерно сделать переход ко второй проблеме настоящей статьи — к проблеме памяти города, овеществленной в памятниках и мемориалах или ждущей своего воплощения. К памяти, без которой город — вне истории, вне культуры, вне человека. Без

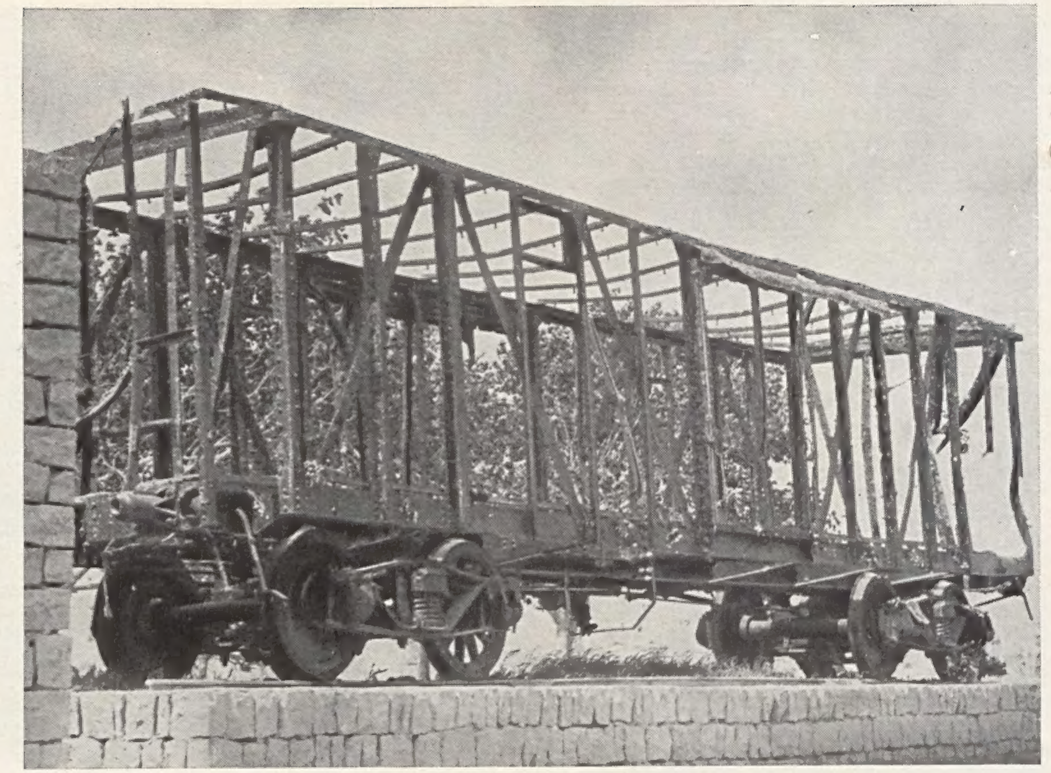




Арка в память о миллионной бочке цемента

Памятный камень на месте будущего памятника революции 1905 года и Новороссийской республики.





Развалины Дворца цементников

Памятник-вагон

памяти — значит без идеалов, но это совсем не относится к Новороссийску. Ибо этот город — не только сам памятник, весь целиком: в нем много памятников и много, очень много памятных мест, рассказывать о которых хватит не одному поколению художников.

Аллея Героев — самое священное место для новороссийцев, смысловой центр памяти города. Если с моря Новороссийск предстает прежде всего южным промышленным и портовым городом, именно здесь начинает ощущаться пульс его героической истории и судьбы города-воина. Здесь установлены обелиск, посвященный героям революции и гражданской войны, памятники на могилах Героев Советского Союза Ц. Куникова и Н. Сипягина. Памятная плита покоится на братской могиле воинов, погибших в боях за Новороссийск. Горит вечный огонь. Каждый час звучит торжественная мелодия «Новороссийских курантов», написанная Дмитрием Шостаковичем. Слияние музыкального памятника с пространственным, синтез музыки, пространства, архитектурных и ландшафтных форм и слова создает сложный в своем единстве художественный образ высокого эмоционального звучания. Здесь, на посту № 1, в любую погоду несут почетный караул памяти лучшие школьники Новороссийска. Аллея и площадь Героев архитектурно завершается, замыкается белоснежным зданием Дворца пионеров. Тем самым пространственная структура памятного ансамбля обогащается новым сложным рядом функционально-смысловых, идейно-воспитательных связей и ассоциаций. Перед Дворцом — низкая мемориальная стена с лаконичным посвящением: «Сынам Отечества, чей прах покоится в земле Новороссийска». С двух сторон стена фланкируется символически склоненными окаменевшими знаменами (архитектор Г. Наджарян). Ночью знамена подсвечиваются ярко-красным светом, Дворец и стена — белым. Ансамбль усложняется символикой красного цвета, его активной выразительной пространствоформирующей силой.

Торжественный ансамбль аллеи Героев раскрывается к морю торжественным сходом к воде с монументальными ростральными колоннами и памятными якорями, навечно «брошенными» здесь, на священной земле, в самом сердце памяти Новороссийска. Быть может, возможно и другое решение архитектурно-пространственного завершения памятного ансамбля: его соединения с городом и с морем. Однако и сегодня, несмотря на явную временность материалов исполнения этих важнейших пространственных зон ансамбля (у моря и у Дворца пионеров), памятный комплекс в центре города обладает целостной композиционной структурой, прекрасным панорамным раскрытием, верно найденным масштабом памятников и ритмически развивающихся пространственных разрывов. Когда эти знамена и мемориальная стена, ростры, парапеты и лестницы будут выполнены из вечных материалов — композиция аллеи и площади Героев найдет свое достойное завершение. Торжественность и человеческая теплота, суровость и скромность, достоинство, преемственность традиций ощущается в этом ансамбле, связавшем воедино память об исторически разновременных великих событиях в судьбе города и народа с современной жизнью.

Многослойность, непрерывность исторической памяти города, воплощенная в этом центральном ансамбле, стала одним из ведущих творческих принципов всей программы увековечения памяти в городе. Принцип исторической многослойности памяти использован и в осуществляемом сегодня проекте мемориального комплекса героям гражданской войны и Великой Отечественной войны 1941—1945 годов.

Памятный колодец в Долине смерти



созданном под руководством архитектора Я. Белопольского и скульптора В. Цигаля. Этот мемориальный комплекс станет градостроительной по своему масштабу мемориальной системой из трех памятных ансамблей: «Малая земля», «Линия обороны» и монумента в память затопленных в 1918 году кораблей черноморского флота. В самом названии-посвящении системы и ее отдельных ансамблей соединены величайшие вехи исторической судьбы города-героя. Первый из памятных ансамблей системы — «Линия обороны» — в районе цементных заводов был торжественно открыт 16 сентября 1978 года в дни празднования 35-летия со дня освобождения Новороссийска от фашистов. Иконография основной формы монумента ведет свое начало от памятника Вайяну-Кутюрье Ле Корбюзье 1938 года. По-разному был переосмыслен мотив приподнятой над землей балки в памятниках героям и жертвам борьбы во второй мировой войне: монументе героям-шахтерам на реке Миус (1966), в саласпилсской «Стене Жизни и Смерти» (1967), монументе В. Толкина в Майданеке (1968—1969), в ряде памятников зеленого пояса Славы под Ленинградом.

Здесь, в Новороссийске, монумент является и символом героического рубежа Великой Отечественной войны и одновременно торжественными пропилеями города-героя, его триумфальными воротами. Мощная балка монумента перекрывает шоссе и тем самым становится первым образным впечатлением для каждого подъезжающего к Новороссийску со стороны Геленджика.

Вновь открытый памятный ансамбль «Линия обороны» включил в себя как неотъемлемый компонент знаменитый новороссийский памятник-вагон, простоявший на линии фронта в самом городе в течение всего времени боев за Новороссийск. Более 10 тысяч пробоин в металлическом остове этого самого достоверного свидетеля огненных дней войны. Он установлен на невысоком пьедестале почти там, где стоял, на берегу Цемесской бухты, близ дороги на Геленджик.

Принцип максимального сохранения и выявления документальных исторических следов памятных событий — сегодня один из ведущих в мировой практике увековечения памяти. Однако, как и в литературе о войне документализм, внимание к множественным конкретным фактам событий, психологических состояний героев, стал тенденцией лишь в конце 60-х и 70-х годов, так и в архитектурно-художественном осмыслении и воплощении памяти о войне внимание к достоверным фактам и материальным следам истории не сразу и не просто завоевывало и продолжает завоевывать себе место в жизни. Сразу после войны казалось так естественно, психологически оправданно желание противопоставить руинам, изуродованной войной земле землю расчищенную, обновленную, празднично украшенную. Сегодня, когда выросло уже два поколения, не знавших войны, рассказ о ней со всей возможной достоверностью, конкретностью, многоплановостью, диалектичностью героического и трагического, высокого и будничного приобретает ничем не заменимое воспитательное значение, формирует нравственно, дает ощущение исторической сопричастности и включенности в непрерывность истории. Счастлива судьба города, где заботливые, понятливые руки сохранили нам и потомкам достоверные следы истории.

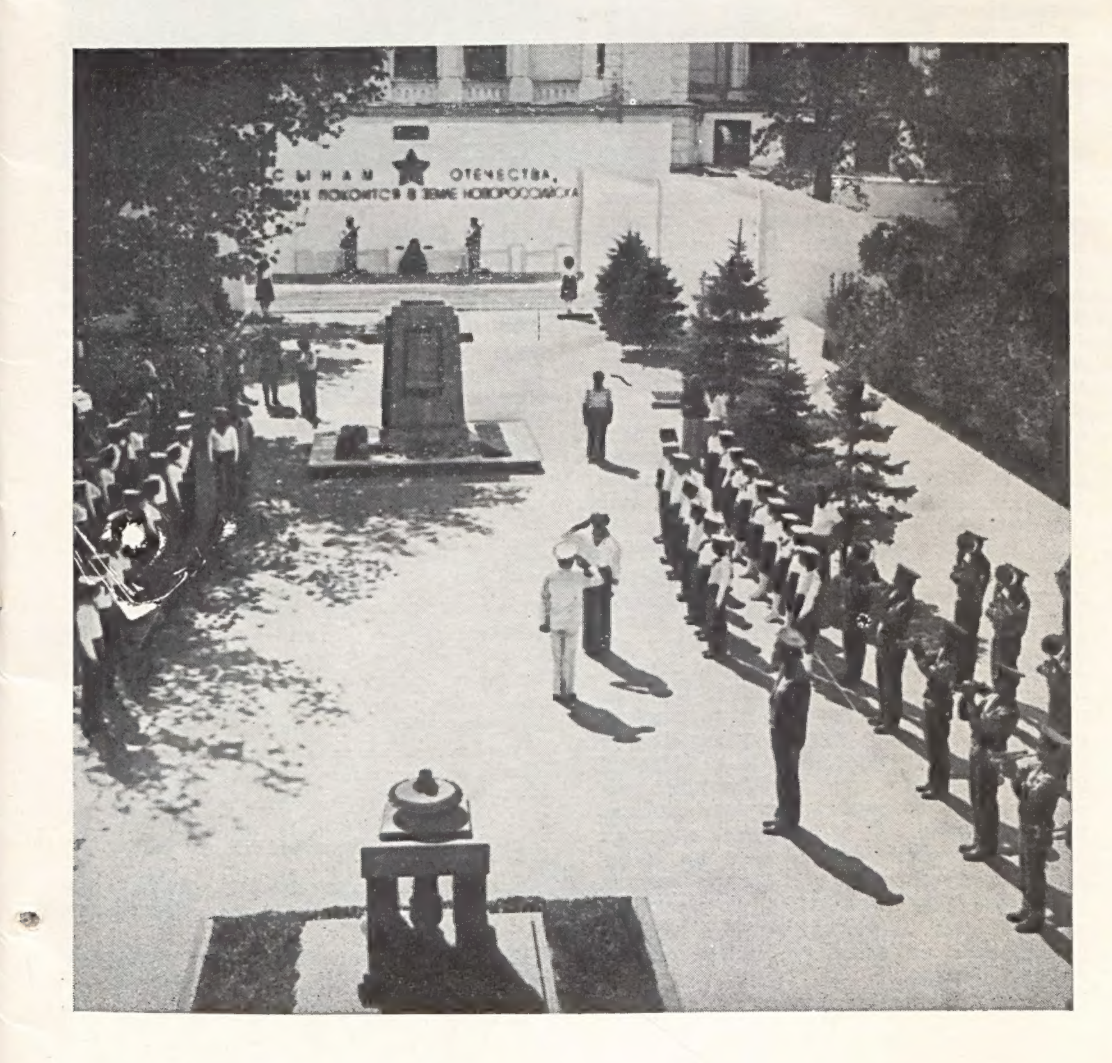


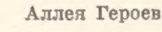
В. Цигаль
Монумент «Линия обороны». Фрагмент. 1978



Памятный вагон, торпедный катер, первым ворвавшийся в бухту при штурме Новороссийска и установленный на пьедестал на набережной в ряду первых сооруженных в городе памятников Великой Отечественной войны, заповедная пядь земли на Малой земле и рядом — заботливо собранное в последние годы оружие войны.

Есть в Новороссийске и еще один достоверный памятник войны: полуразрушенный Дворец цементников, который был построен перед самой войной и должен был открыться в воскресенье 22 июня 1941 года. Огромный остов зияет провалами и пробоинами, открывающими обнаженные балки, внутренние стены, площадки, лестничные марши — как современная сценическая структура декорации трагического представления... Перед главным фасадом, на некотором расстоянии от руин, — небольшая купа деревьев и братская могила в ее тени. Скромный, немного наивный скульптурный памятник погибшим воинам воспринимается с таким же щемящим чувством, как и развалины Дворца, перед которым он стоит. И одновременно он воспринимается как памятник культуры 40-х годов. Многоплановость смыслового и пространственного контекста и ассоциаций придает памятнику роль психологического кульминационного фокуса всего героико-трагического ансамбля Дворца цементников. Памятный танк, установленный на левом фланге общей композиции мемориала, в непосредственной близости от дороги, возвышаясь над ней, служит, по существу, знаком этого памятного места, сигналом, заставляющим подняться от дороги к братской могиле и Дворцу.





Аллея Героев

Единственность, выразительность этого комплекса, объединяющего искусство и документ (превращая и то и другое в многофункциональные памятники истории и культуры), типовое, всеобщее (памятник на братской могиле) и индивидуальное (развалины Дворца), которое также символизирует всеобщее, разрушительное, истребляющее зло войны, — повод к раздумьям и новым творческим поискам.
Архитектор Наджарян мечтает о создании перед Дворцом открытого, слегка заглубленного в землю амфитеатра (ни с дальних точек, ни с дороги ничего иного, кроме купы деревьев над братской могилой и развалин Дворца, видно не будет), постоянной сценической декорацией которого будут священные руины, оживляемые, одухотворяемые цветным светом, музыкой, поэтическим и документально-публицистическим словом, человеческим голосом, жестом.

Некоторый опыт в создании свето-музыкального спектакля в пространственной среде памятного ансамбля есть у коллектива казанского СКБ «Прометей», поставившего спектакль «Навеки в памяти народной» под руководством Б. Галеева в 1970 году к 25-й годовщине Победы. Здесь, в Новороссийске, пространственная ситуация иная: здесь есть возможность создания заглубленного амфитеатра как некоего храма памяти, а главное, здесь есть фундаментальный (в нескольких смыслах: и как достоверная историко-документальная среда и как реальная архитектурная конструкция) компонент будущего синтезированного образа театрального действа — глубинная пространственная структура Дворца. Все это создает реальные предпосылки для формирования произведения высокого жанра (подобно античной трагедии в древнем амфитеатре), для многостороннего синтеза искусств, творящего новый феномен культуры современности.

Два ведущих в Новороссийске принципа увековечения памяти — превращения достоверного документально-исторического материального компонента среды в памятник и исторической многослойности памятной среды — интересно преломились в одном из небольших локального композиционного значения памятнике. На Вокзальной площади, в удаленной от транспортных и людских потоков периферийной зоне, возвышается скромный, увенчанный пятиконечной звездой обелиск, посвященный памяти замученных и расстрелянных белогвардейцами в 1920 году. Так гласит мемориальная доска. Но обелиск этот является памятником не только павшим в борьбе за Советскую власть в годы гражданской войны. Он несет на себе следы другой исторической борьбы нашего народа — Великой Отечественной войны. Выбоины и сколы черного гранита повествуют о судьбе памятника, города, народа. Был этот небольшой обелиск «залечен», подмазан, но сейчас освобожден от дешевой косметики, отмыт от масляной краски и сияет черной полированной поверхностью, нарушенной лишь священными памятными ранами — следами от осколков артиллерийских снарядов и бомб. Архитектурный памятник гражданской войны, памятник-произведение стал памятником-документом, памятником-свидетелем войны Отечественной.

Подобная метаморфоза произошла и с памятником Ленину, простоявшем в порту все долгие месяцы боев за Новороссийск. Изрешеченный пулями, он стал материальным свидетельством войны. Этот памятник тоже был «залечен» масляной краской по бронзе и туфу. Его восстановление не только даст городу один из интереснейших по художественной концепции и композиционной структуре ленинский монумент, памятник-произведение, но и увеличит ряд исторических реликвий — следов Великой Отечественной войны.

Память города... Как она складывается, формируется сегодня? О чем напоминает город и о чем еще молчит? Высокие замыслы и кропотливая ежедневная работа по выявлению памятных мест, их закреплению архитектурными знаками, по сохранению, буквально спасению исторических реликвий от уничтожения, по сохранению и приведению в порядок братских могил и старых памятников с каждым годом, с каждым днем наращивают пласты памяти города. Интересны некоторые направления работы в этой области за последние годы.

Улицу нарекают именем Новороссийской республики, и в память об этом на ней устанавливается беломраморная стела с кратким рассказом о декабре 1905 года, когда рабочие Новороссийска под руководством большевиков взяли власть в свои руки, создали Совет рабочих депутатов. Красное знамя Новороссийской республики реяло над городом 14 дней, но память об этом событии будет жить вечно. Ряд улиц назван именами героев, сражавшихся на новороссийской земле: улица Цезаря Куникова, улица Ивана Черняховского, улица снайпера Филиппа Рубахо, улица комиссара Михаила Видова. На каждой из них установлена мраморная стела-посвящение.

Еще одно направление: сооружение памятного родника и скамьи у дома, из которого ушел и не вернулся воин. Своеобразная армянская традиция сооружения памятников-родников (они сооружались на дорогах, в городах и селах Армении еще в военные 1943—1945 годы), столь близкая, понятная, памятная главному архитектору города, приживается на горячей новороссийской земле, где глоток холодной воды может быть также дорог, отраден, а обогащенный новым смыслом, — священен. Выпей воды, отдохни, вспомни о тех, кто сражался ради жизни на земле. Многократное обращение малой памятной формы и слова к современнику и потомку (важно, чтобы эти малые формы приобрели свое пластическое лицо) воспринимается как своеобразный повторяющийся рефрен большой героико-эпической формы памятника, имя которому город-герой Новороссийск. Многократное обращение к такого рода множественным знакам человеческой памяти превратится в новый ритуал, новую культурную традицию.

Конкретность памятных мест, конкретность десятков и десятков имен, ситуаций, сложным сплетением разных исторических нитей, ассоциаций рождает непрерывную ткань памяти города со своими историческими, смысловыми и композиционными узлами. Важным историко-культурным «швом» этой ткани станет выявляемая и закрепляемая в настоящее время крайняя граница советско-германского фронта — линия великого перелома: от Черного моря у горы Мысхако, через совхоз «Малая земля», Долину смерти, поселок и систему городских улиц до Цемесской бухты в районе кинотеатра «Нептун»; на противоположной стороне бухты эта линия проходит в район сооруженного памятника «Линия обороны», через развалины Дворца цементников, через легендарный Сарайчик, в сторону высоты под названием Сахарная голова. Создавая протяженный линейный мемориальный комплекс вдоль всего переднего края фронта на территории Новороссийска и Малой земли, авторы замысла развивают и углубляют новое направление в области монументов и мемориалов, начало которому положили ленинградцы своим зеленым поясом Славы, а именно: формируют градостроительную мемориальную систему. Работа по созданию такой линейной мемориальной системы охватывает не только профессионалов: историков, архитекторов, художников, скульпторов, садоводов, но становится массовым патриотическим делом горожан. Новороссийцы надеются, что их почин будет подхвачен другими городами и областями, по территории которых проходила Линия великого перелома. И тогда станет возможным создание единой мемориальной системы, пронизывающей всю европейскую территорию страны. Многие и многие опорные узлы этой системы уже выявлены, закреплены памятными знаками, памятниками и монументальными ансамблями. Один из них — и он находится непосредственно в самом начале этой линейной системы и осуществлен архитектором Г. Наджаряном — это мемориальный комплекс в Долине смерти на Малой земле.

1250 килограммов смертоносного металла приходилось на каждого малоземельца. Из этого металла создана выразительная пластическая композиция «Взрыв» главного мемориала Малой земли. Достоверный свидетель и участник боев — металл боевых снарядов сплавился и в прямом и в переносном смысле в целостную скульптурную метафорическую композицию. Скульптура эта чрезвычайно пространственна. Снаряды и осколки, пространственные разрывы и пустоты между ними создают сквозную решетчатую ткань крупной, в виде опрокинутого конуса, объемной формы, наполненной пространством. Острые, драматичные завершения силуэта общей формы, ее взволнованное вторжение в среду, в голубое небо над головой создают новый метафорический образ войны. Памятник этот развивает традицию пластических метафор Мирко, Глида, лучшие традиции пространственности мировой пластики второй половины XX века.

Памятники на Малой земле — «Взрыв», памятный колодец — знаменуют в Новороссийске начало новой тенденции увековечения памяти. Эти памятники резко уходят от привычных, ставших попросту стереотипами, аллегорических скульптурных композиций — пафосных, многофигурных, с неизменными многочисленными автоматами и гранатами. Не отрицая возможность интересных решений военной темы в традиционно скульптурных формах, думается, однако, что этот намеренный уход от ставшего привычным к новому, пусть скромному, по своеобразному, не виденному, открывает поистине плодотворные перспективы в поисках новых памятных образов. Есть у автора мемориалов на Малой земле и главного архитектора Новороссийска Наджаряна и еще одна авторская концепция: памятники войны не должны быть из дорогих материалов, но из материалов войны — оплавленного металла, обожженного дерева, естественного камня и грубого бетона. Концепция эта, не исключая иных, обладает собственным художественным и определенным нравственным смыслом.

Проблема содержательной исторической многослойности памяти города, сложная сама по себе, обладает особой сложностью в городе, почти стертом войной с лица земли. История города связана не только с революционными событиями 1905 года, с героическими и трагическими событиями гражданской и Великой Отечественной войн, с трудовыми подвигами города-труженика. Берега Цемесской бухты известны как места древнейших человеческих поселений на территории нашей страны. Определенные страницы вписал город в культуру нашего народа. Здесь бывали Лев Толстой и Д. Менделеев. Здесь творил композитор Чешко, а молодой Мейерхольд организовал самодеятельную театральную труппу, Собинов пел в Летнем театре. Здесь работал скульптор Эрзя. О городе так вдохновенно писал К. Паустовский. Архитектурно-художественная общественность Новороссийска помнит это и мечтает вписать эти имена в большую памятную книгу, имя которой город. Реальность, проекты и мечты, сплавляясь, образуют духовный феномен глубокой и емкой памяти города, которая конкретизирует обобщенный архитектурный образ, углубляет и расширяет его.

---

[1] *Б. Иофан.* Восстановление наших городов и задачи архитектуры.— «Известия», 12 сентября, 1944 г.

[2] Вопросы восстановительного строительства. Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. Москва, 1945, с. 33, 34.



Л. Н. Толстой. 1908

К 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого

«Вещей много не будем брать, самое нужное...»

Анатолий Кузнецов

Кабинет медленно осветился принесенною свечой. Выступили знакомые подробности: оленьи рога, полки с книгами, зеркало печи с отдушником, которое давно надо было починить, отцовский диван, большой стол, на столе открытая книга, сломанная пепельница, тетрадь с его почерком. Когда он увидал все это, на него нашло на минуту сомнение в возможности устроить ту новую жизнь, о которой он мечтал дорогой. Все эти следы его жизни как будто охватили его и говорили ему: «Нет, ты не уйдешь от нас и не будешь другим, а будешь таким же, каков был: с сомнениями, вечным недовольством собой, напрасными попытками исправления и падениями и вечным ожиданием счастья, которое не далось и невозможно тебе».
Но это говорили его вещи, другой же голос в душе говорил, что не надо подчиняться прошедшему и что с собой сделать все возможно. И, слушаясь этого голоса, он подошел к углу, где у него стояли две пудовые гири, и стал гимнастически поднимать их, стараясь привести себя в состояние бодрости.

«Анна Каренина»

«Вещей много не будем брать, самое нужное...» — попросил Толстой доктора Маковицкого в три часа ночи 28 октября 1910 года. Но вышло иначе. Маковицкий вспоминает: «Когда мы кончили укладывать вещи, оказалось их много: большой дорожный чемодан и еще большая связка — плед, пальто, корзинка...» Вещи мешали собираться, терялись в темноте, их погрузили в пролетку, а потом по воде и грязи выехали в направлении Шамординского монастыря... Так, за десять дней до смерти, Толстой стал на свое последнее распутье, чтобы обрести, наконец, долгожданное освобождение. Еще в 1884 году он собирался уйти из Ясной Поляны, но чувство сострадания к жене и подрастающим детям удержало — уход был отсрочен на 26 лет. Нелегко он дался и на этот раз — на грани скандала, и вещи все еще цеплялись за него, хотя давно уже были не нужны, как и не нужен был этот дом, в котором, как говорил он сам, жизнь «вполне отравлена».
Заключительный акт семейной драмы Толстого изучен досконально, но все еще притягивает к себе парадоксальностью судьбы великого человека и художника. Притягивает не из праздного любопытства, а как итог исканий и борьбы Толстого, где имеет значение все — и окружающий Толстого мир и каждая вещь в нем, и отношение к ним самого Толстого на протяжении всей его жизни.
После ухода за воротами Ясной Поляны остался невыносимый для него мир. Но этот мир все же принадлежал ему, он некогда любил его так беспредельно, вложил в него столько душевных сил, что он навсегда остался частью его самого и его нетленных творений. Еще раз всматриваясь в этот мир, мы, кажется нам, еще лучше постигаем и житейскую драму Толстого, и его внутренний мир, и атмосферу, окружающую героев его книг.

*

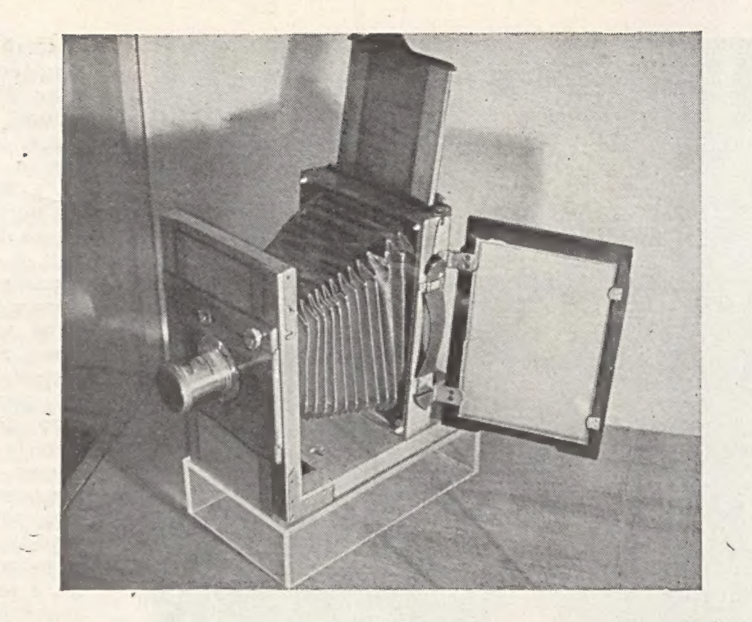
Материально-предметный мир, окружавший Толстого, сохранен для нас таким, каким он был при жизни писателя — и в Ясной Поляне и в Хамовниках. Просторны апартаменты Толстых и так много в них вещей, что непосвященный сразу не найдет, что здесь было любимо Толстым, а что он поневоле терпел. Эрудированные экскурсоводы долго не задерживаются на обстановке собственно Льва Николаевича и сбиваются на то, что сам он отвергал как барство и что имело отношение не лично к нему, а к семье, дому, усадьбе. Такое расширительное толкование микромира Толстого не совсем верно, но оно имеет объяснение: вещный мир Толстого находится внутри другого, внутри мира его семьи, с которым писатель пребывал в противоборстве. И все же он не должен заслонять от нас того верного впечатления, которое было зафиксировано современниками: обстановка Толстого «чрезвычайно проста, от нее веет благородством и стариной. Все здесь стоит на своем месте уже много лет, ничто почти не меняется... Круглый стол, заваленный газетами, журналами и книгами... На стенах почти никаких украшений... пила; в углу стоит коса и здесь же на столе разложены топоры, молотки, зубила, щипцы и другие инструменты для работы. В кабинете нет даже лампы: Лев Николаевич писал и пишет всегда при свечах. Кабинет — это крепость...» [1]
Нужен пристальный взгляд на комнаты Толстого, чтобы понять, что обстановка их индивидуальна — она как бы прилепилась к хозяину. О ней не скажешь, что она «выдержана в стиле» или отражает светские привычки Толстого. Этого нет в помине. Комнаты Толстого скорее похожи на комнаты его детей, в которых каждая вещь (игрушка то или учебная принадлежность) — на виду, каждая «наивно» функциональна. Быт Толстого лишен мелких деталей, любая вещь видится крупным планом, заметна и не сливается с другой. В его вещном мире нет запутанности, как не бывает ее в крестьянском доме. И это отсутствие затемняющих подробностей кажется нам сегодня прямым следствием его неустанного стремления к ясности во всем. Ясно видеть, ясно мыслить, ясно жить.
Не здесь ли, не с этого ли стремления началось противоборство Толстого власти вещей? Здесь и с этого. Мы знаем, как рано он открыл для себя мир природы и мир простых людей. А затем открыл и тот огромный, всеобъемлющий мир, который казался Толстому еще более ясным, чем его собственный — мир русского крестьянства. Яснополянское и московское окружение, мир вещей из этого окружения были главным препятствием, чтобы слиться с ним. Это и было началом конфликта и борьбы с вещами.

*

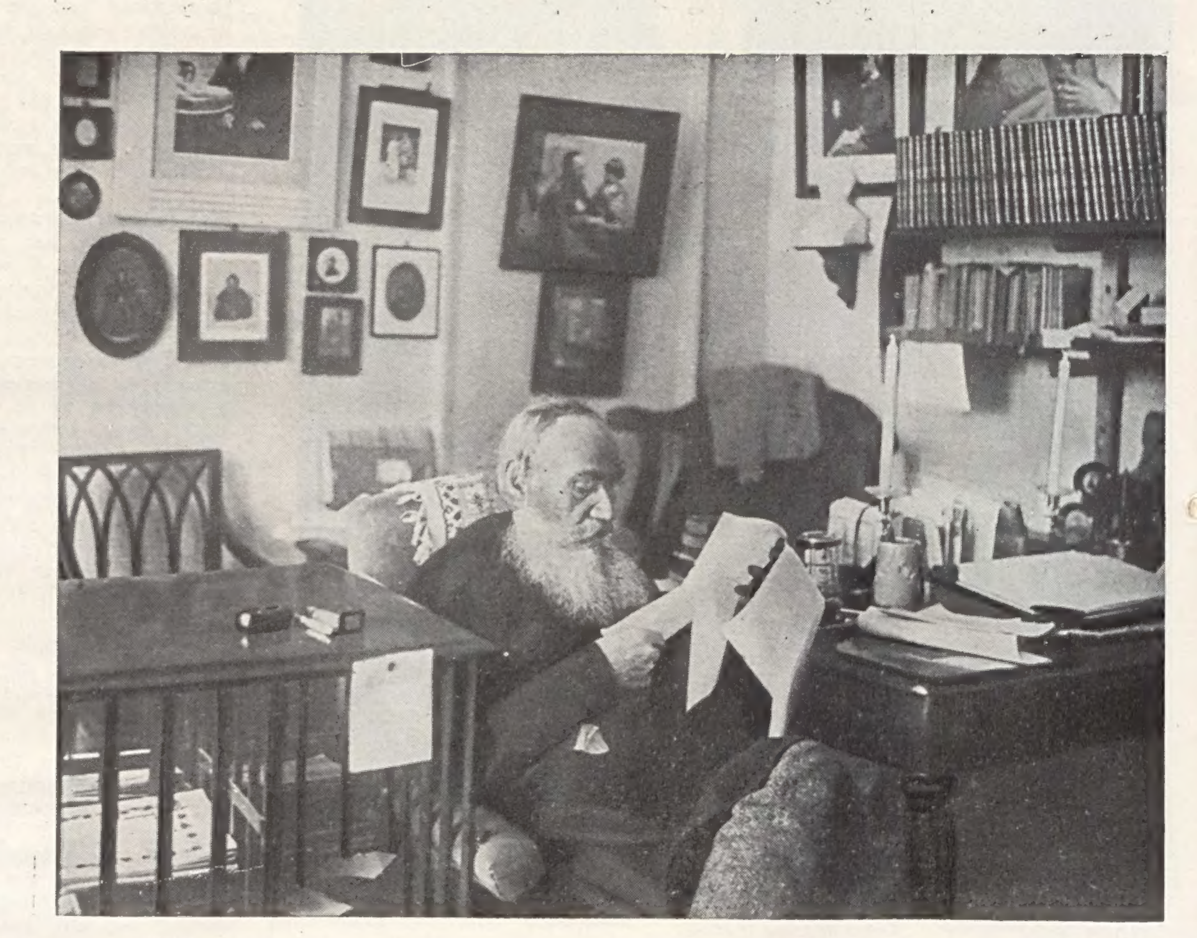
Ясность! Сколько светлых часов дарит она читателям его книг — и как долго она оставалась недостижимой для писателя в жизни! Опрощение, отказ от вещей — какой это был длительный и неровный путь. В молодости, когда ему было 22 года, он мог с оттенком довольства писать о своей квартире: «... Моя квартира очень славная. Она состоит из четырех комнат — столовая, где у меня уже есть роялино, которое я взял напрокат, гостиная с диваном, стульями и столами орехового дерева, покрытыми красным сукном, и украшенными тремя большими зеркалами;

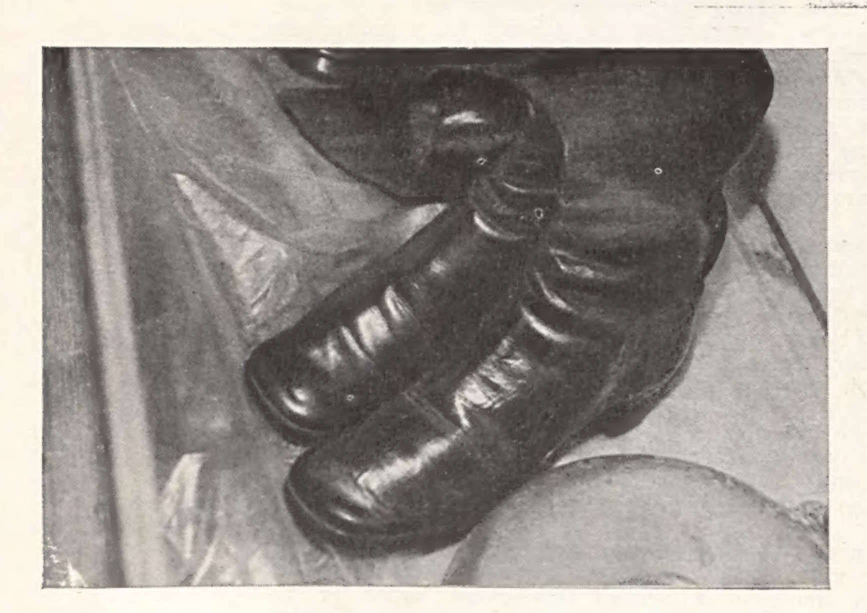
на стр. 8—9
Вещи Л. Н. Толстого в яснополянском доме и Хамовниках


НИВА
BERLINER TAGEBLATT





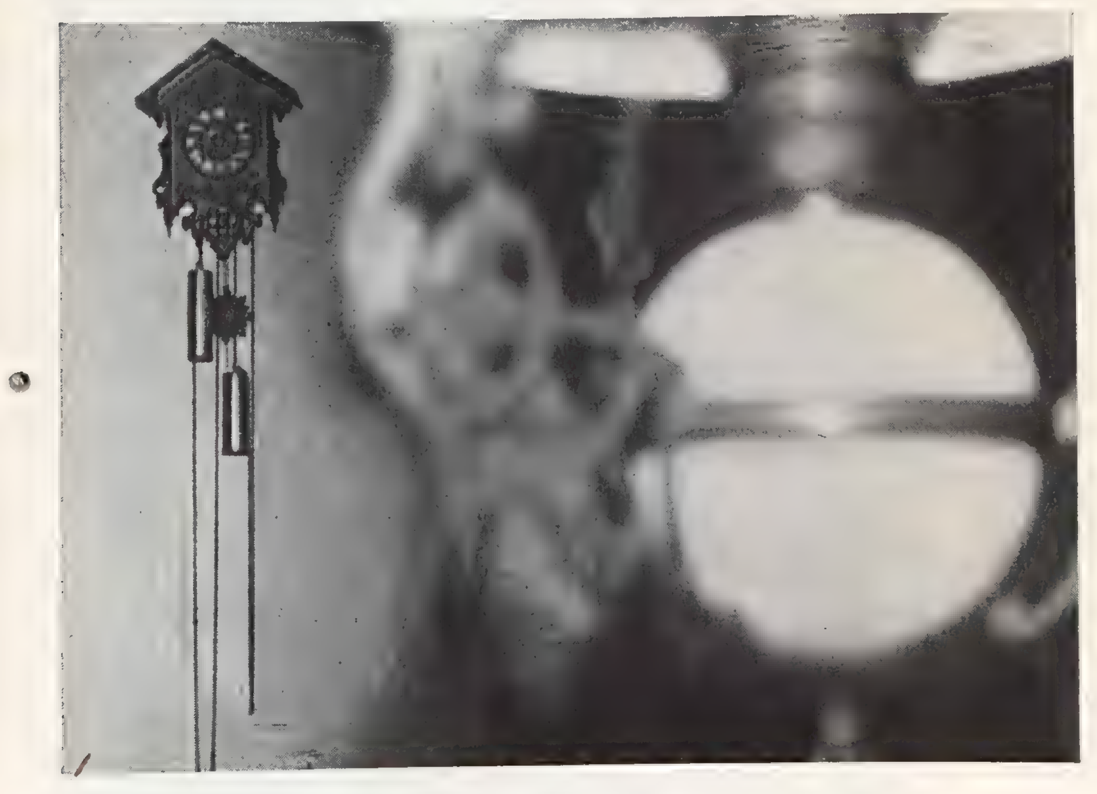




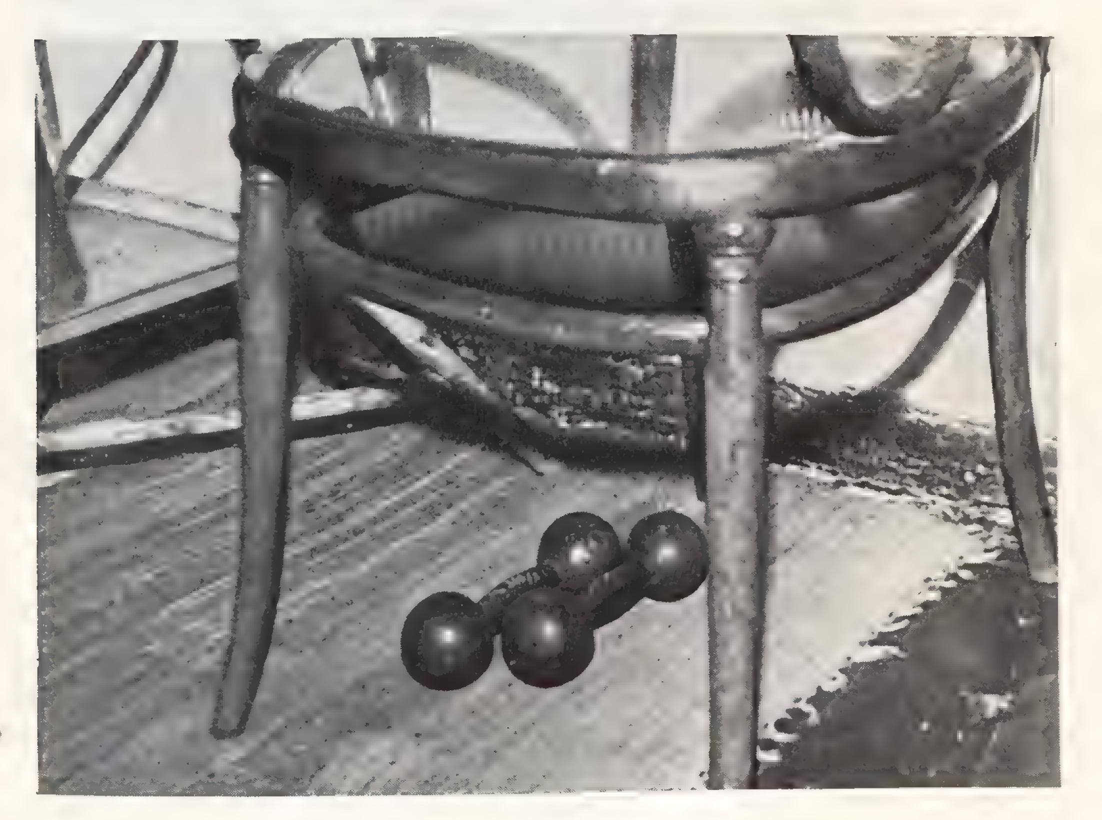














кабинет, где стоит мой письменный стол, бюро и диван, который напоминает мне все наши споры об этой мебели, и еще комната, довольно большая, чтобы служить спальней и уборной. И, сверх того, маленькая передняя...» [2] Но жизнь шла — и над всем этим будет произнесен суровый приговор: «Пропасть народа, все нарядные, едят, пьют, требуют. Слуги бегают, исполняют. И мне все мучительнее и мучительнее и труднее и труднее участвовать и не осуждать» [3]. Неучастие давалось с трудом. Вот запись из дневника 1856 года: «После обеда ездил в Кунцево. Застал пустую дачу прехорошенькую, — книги, сигары, стакан воды, запотевший от льду, который в нем растаял»... Толстой придирчив к себе и зорко подмечает слабости других (Горький: «Тысяча глаз в одной паре»). Тургенева осуждает: «У него вся жизнь притворство простоты», и снова и снова возникает мотив самообличения: «шлялся», «шлялся с детьми», «праздноствовал с помощью фортепьян...»

В молодости ему мешает многое, даже собственная страсть к чтению. В дневнике 1865 года записывает: «Надо ограничить свою volupté [наслаждение] *читанья с мечтами.* Эти силы употреблять на писанье, переменяя с физической работой». И работа в поле становится необходимым ритуалом, а плуг и коса впоследствии внедрятся в сознание современников как символы особой одухотворенности.

Самоанализ Толстого протекал, на первый взгляд, хаотично, но это был внутренний процесс такой интенсивности, что он быстро вышел за пределы его личного мира. Скачок от первых литературных произведений к «Войне и миру» поразителен: Толстой распахнул читателю окно в мироздание. И что было, пожалуй, самым беспрецедентным в литературе XIX века — писатель не растворялся в вещах и событиях, а всячески выдвигал свое субъективное отношение к ним. Как Зевс-олимпиец, Толстой взглянул на жизнь сверху... Мир, природа, история стали его «личным делом», и в этом было знамение времени: наступала демократическая эпоха, предвещавшая ломку старых отношений в обществе. Ко времени создания знаменитой «Исповеди» (1880) Толстой, по выражению наблюдательного современника, «изо всего вышел». Вышел из традиционных представлений об обществе, религии, искусстве. Освобождение Толстого становится все более радикальным, а жизнь ритмичной, как у ремесленника. Днем работа над рукописью, вечером... «вечером работал до второго часа сапоги». Этот обряд шитья сапог, как и физические упражнения, вносит спокойствие в мир его души, но продолжительным оно не бывает: он по-прежнему недоволен собой и другими. Реальные человеческие отношения все более кажутся ему условными и ложными. Он отталкивает от себя тех, кто не разделяет его идеалов, близкие раздражают его, все чаще он видит в них «живые трупы».

Порой кажется, что он совершает непосильный для себя ритуал очищения — от людей, от вещей, чуть ли не от самой жизни. «Часто с ужасом случается мне спрашивать себя: что я люблю? Ничего, положительно ничего. Такое положение бедно. Нет возможности жизненного счастья; но зато легче быть вполне человеком-духом, «жителем земли, но чуждым физических потребностей».

Это был пожизненный конфликт. «Человек-дух» так и не вышел из «физических потребностей», но в этом конфликте представляется самым важным и поучительным то, к каким открытиям он привел Толстого. Борьба с материальным миром, с вещами мучительно продолжалась, но Толстому кажется, что раз и навсегда он нашел ответ на эти мучающие его вопросы: «Во мне два начала: духовное и телесное; они борются. И постепенно побеждает духовное. Борьбу этих начал я сознаю собой и называю своей жизнью». В этом проблематичном решении жизненного конфликта нам видится определенный шаг в постижении писателем-реалистом своего художнического мира, его закономерностей. Мир вещей, который так будоражит Толстого, переплавляется им по-новому в его творческом, духовном горниле.

*

Еще в юности он писал: «...лучшее средство к истинному счастью в жизни — это: без всяких законов пускать из себя во все стороны, как паук, цепкую паутину любви и ловить туда все, что попало, и старушку, и ребенка, и женщину, и квартального». Позже, раздражаясь по поводу человеческого несовершенства, он далеко не всегда следовал этой жизненной программе, но творческое его поведение было именно таким.

Паутина художественного виденья пускалась по всем направлениям, в гигантскую сеть любви улавливалось все, на что падал взор, а в центре находился писатель, переносивший «улов» в литературу, преображавший его так, как это диктовала творческая воля. Что такое книги Толстого? Бесконечная авторская исповедь. В каждом его герое, как в зеркале, отразились разные стороны его собственного духовного опыта. Это известно как аксиома. Но и вещный мир героев Толстого претерпевает ту же эволюцию, что его собственный. Он много, открыто и нелицеприятно писал о себе, но только проникнув в мир его героев, мы сможем еще более приблизиться к пониманию внутренней драмы Толстого. И тут прежде всего следует заметить, что никто из его современников-литераторов не относился к вещному миру героев с тем же пристальным вниманием, что и к их душевным состояниям. Это надо понять правильно: разумеется, и другие писатели прошлого века любили описывать обстановку (Флобер или любимый Толстым Мопассан были в этом отношении дотошными мастерами), но только у Толстого эти два мира — предметный и человеческий — сопряжены. Вчитаемся еще раз в его произведения. Штрих, деталь, предмет — и перед нами отчетливая картина, портрет, образ. Толстой воспроизводит свою натуру в таких ракурсах, которые заставляют читателя воспринимать ее буквально зрительно. Его изображение людей часто уподобляется графическим листам с этюдами торсов, голов, физиономией, улыбок или гримас. Но эти описания он обязательно усиливает введением какой-нибудь характерной детали, на которой



Л. Н. Толстой
и Д. П. Маковицкий.
1909

фиксируется внимание читателя, подчас настолько сближая ее с объектом изображения, что сам объект как бы становится этой деталью, а она превращается в аллегорию, знак социального или душевного состояния.

Автоматизм, ненавистную писателю «ритуализацию» жизни — вот что, как правило, выражают эти вещи в творчестве Толстого. Автоматизм — это привязанность к привычному положению и окружению, уничтожающая в конечном итоге жизнь. Человек, исполняющий в жизни один и тот же ритуал (социальный, светский, религиозный), для Толстого — почти неодушевленный предмет, вещь. Ритуализация для него — синоним лжи, и Толстой обрушивается на нее всей мощью своей критики. Даже война для него — ритуал, исполняемый людьми в результате их заблуждений или подчинения ничтожным личностям. И именно поэтому он не только в романах отождествлял войну с ее атрибутами, предметами, памятниками: «Иду по Кремлю, — писал он, — мимо стен кремлевских и бойниц и думаю: было время, когда это было нужно; нужны были и пыточные приспособления, и орудия казни, и цензуры, а пришло время, и уже некоторые из этих предметов и для некоторых людей уже представляют только памятники древности. Так же придет время, когда так будут показывать пушки, сабли, крепости, мундиры, ордена...»

Но если предмет — это нонсенс, эмблема, символ антидуховности, нечто мертвое, то что ему противопоставляется?
«— Ваша светлость, — сказал кто-то.
Кутузов поднял голову и долго смотрел в глаза графу Толстому, который, с какой-то маленькой вещицей на серебряном блюде, стоял перед ним. Кутузов, казалось, не понимал чего от него хотели. Вдруг он как будто вспомнил: чуть заметная улыбка мелькнула на его пухлом лице, и он, низко, почтительно наклонившись, взял предмет, лежавший на блюде. Это был георгий 1-й степени». Очевидно, что безжизненному предмету, омертвелому миру Толстой противопоставляет иное, бесконечно дорогое ему — мир живой, просветленной души. Конечно, и миру, духовно наполненному, свойственны свои ритуалы, но они в мировоззренческом космосе Толстого не носят механического характера: они отражают то высокое нравственное состояние, которое, как он считал, присуще патриархальному крестьянству или же вообще всяческому Служению (с наибольшей силой воплощенном им в образе Кутузова). Вспомним, что к материализации этого ритуала крестьянской жизни Толстой стремился в своем яснополянском окружении.

*

Чтобы понять всю сумму значений, содержащихся в созданных Толстым предметных символах, мы должны все же выйти за пределы вещного мира и поискать в его творчестве менее материальный аналог этому миру — к тем двум пограничным формам жизни, которые Толстой возвел в степень высочайших символов: смерть и сон.
Смерть — это состояние, когда прекращается жизнь как исполнение ритуала. У разных героев она разная. О смерти в произведениях Толстого написано много и главное наблюдение сводится к тому, что герои, прожившие жизнь в правде и мире, умирают так, как умирает природа, как умирают животные — спокойно и красиво. Толстой смерть ставит в зависимость от прожитой жизни, он и ее «овеществляет» тогда, когда герой не готов ее встретить освобожденной душой. Порой он ее материализует до такой степени, что для умирающего она превращается в борьбу с чем-то телесным, ужасающе тяжелым. Такова смерть князя Андрея, так умирает Иван Ильич... Но бывает смерть, как бестелесный процесс — у тех, кто прожил жизнь именно как Служение. Жизнь Кутузова — служение народу. Микрокосм его бытия настолько умиротворен, что и смерть стала как бы частью этого мира, она как бы растворена в нем еще при жизни Кутузова, она подготовлена чем-то свыше и потому незаметна и легка, как дуновение ветерка. Предельно просто описывает Толстой смерть Кутузова. «Кутузов не понимал того, что значило Европа, равновесие, Наполеон. Он не мог понимать этого. Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую ступень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».
Предметный мир героев Толстого — это изнанка их жизни, то, что в жизни ставит их в ложное положение. Изнанка эта воспринимается ими как сон о самих себе, сон о том, что они скрывают от самих себя, от чего они избавиться не могут и что во сне прорывается откровенно и грубо. Сны Стивы Облонского в начале «Анны Карениной» это изнанка его жизни, изнанка, но уже и тождество, потому что «забываться сном жизни» это его главная жизненная забота.
Толстого и самого тревожила изнанка, за ней, казалось ему, кроется низменное, «материальное». Он внимателен к своим снам и бывал рад, когда духовное и во сне, как в жизни, побеждало: «Ночь всю плохо спал, видел во сне, чувствовал, думал во сне о том, что надо соблюсти любовность к людям: все разные положения видел во сне, в которых отступал от любовности и поправлял себя. Это очень радостно: значит, я точно чувствую и начинаю вводить в жизнь. Так и жил».
Поднимаясь по спирали духовного синтеза, Толстой, как это хорошо видно, никогда не порывал с материальным изображением даже предельных состояний человеческого духа. Это было одним из самых больших открытий в искусстве его эпохи — уметь показать через предмет духовную наполненность мира (или, напротив, его опустошенность). Критики эпохи символизма представляли Толстого как «поэта материи» в противовес Достоевскому — поэту духа. Это, конечно, упрощенное представление, отвергнутое всем современным опытом прочтения и изучения Толстого. «Главное и непомернейшее в Толстом,— писал Б. Л. Пастернак,— новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности».

*

Как видим, жизненный конфликт Толстого нашел своеобразнейшее и сложное преломление в его творчестве, в частности — и в отношении к предметному миру. Отметая от себя вещь в жизни, он любовался ею в пределах творческого процесса. Толстовские описания не забываемы, его детали запоминаются и


Рабочий кабинет Л. Н. Толстого в доме в Хамовниках

видятся нам крупным планом, как его собственные вещи в его скупой обстановке. Толстой сам не терпел власти вещей, но умел видеть любую вещь и находил скрытое за ней присутствие человека. Он открыл, что вещь не всегда организует культурное или историческое пространство, но способна существовать самостоятельно как носительница душевного (а также духовного) состояния ее владельца. Сказать, что Толстой учит нас видеть вещный мир, значит — сказать мало. Толстой учит анализировать этот мир, расчленять его, выбирать из него смысловые эквиваленты той или иной человеческой ситуации. Предметный мир в творчестве Толстого не тождествен внешнему правдоподобию или красоте природы или же духовному совершенству человека. Вещь у Толстого способна сама по себе вызвать ощущение присутствия жизни или смерти, увековечивая «наивное», отрицая искусственное.
Вещам, его окружавшим, Толстой дал новую жизнь, он переносил их в книги, иногда буквально, но чаще черпая их из безбрежной стихии русского быта; в книгах они стали частью жизни героев, их вторым «я». Конфликт духовного и телесного, о котором писал Толстой, нашел свое абсолютное выражение и решение в творчестве.
Внутренний конфликт Толстого превратился в конце его жизни в зримый. В каком же направлении он развивался? Отторжение от жизни семьи, одиночество, жажда уединения стали уходом из всего в прямом смысле — из жизни. И это объяснимо. Ведь, как Кутузов, Толстой к старости завершил свое Служение, «сделал все, сказал все». «Представителю русского народа», «русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего». Представителю литературы ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер.
Микромир Толстого, в который мы всматриваемся, открывает мир контрастный, стихийный, со своими ритуалами. Он необязательно может совпадать с нашими представлениями о человеческой цельности, но он не противоречит огромному миру художника и мыслителя, он его часть и его мера.

---

[1] *Н. Н. Апостолов.* Живой Толстой. М., 1928, с. 440—441.
[2] Там же, с. 35.
[3] Здесь и далее отрывки из дневников и произведений Л. Н. Толстого приводятся по изданию: *Л. Н. Толстой.* Собр. соч. в 20 томах. М., 1960—1965.


Л. Н. Толстой на прогулке. Ясная Поляна. 1908

Фото Я. Назарова (стр. 8—11)

Певец гор и степей Джумабай Уметов

Эмма Бодрова

Творчество Джумабая Уметова, заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР, знакомо многим знатокам и любителям искусства. С его именем связано возрождение древнего ремесла среднеазиатских народов — войлока и чия как новой области советского декоративно-монументального искусства.

Действительно, кошму, которую издревле клали на пол, для утилитарных целей, художник сделал украшением интерьера современных общественных и жилых зданий, циновку из тростника чия, которой еще в недавнем прошлом укрывали юрту от ветра, он превратил в настенное панно. Обращение Уметова к традиционному искусству естественно. Джумабай родился в селении Игле-Джергез на Иссык-Куле, с раннего возраста присутствие подлинного народного творчества питало его душу. С детства обнаружились и его способности к изобразительному искусству. Пройдя учебу в школе-интернате при Институте имени В. И. Сурикова в Москве, он затем, в 1960 году, оканчивает высшее учебное заведение — Ленинградское художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной. Вернувшись в Киргизию, Уметов с новых позиций, позиций профессионального художника, вновь обращается к национальному декоративному искусству. Что бы он ни делал в те годы — писал ли пейзажи, выполнял ли монументальные росписи,— он неизменно думал о народном рукотворном ремесле. Многовековая культура киргизов создала богатство его видов — тиснение по коже, ювелирное дело, резьбу, плетение, ткачество и многое другое. Основные их художественные средства — орнамент и цвет, в которых опосредованно отразилось духовное богатство народа.

С детства киргизы учились понимать «разговор» геометрических изображений. И Уметову было понятно, что круг — это солнце, дающее жизнь всему земному, спираль или завиток — могучие бараны, приносящие благополучие, трилистник — ворона. Так же иные линии, кресты, ромбы или квадраты имели у киргизов, как и у других народов, разнообразное значение. Орнамент дошел до нас в





Джумабай Уметов
Ала-кийиз «Охотник». Войлок. 1967

Чий «Таинство ночи». Тростник, шерсть. 1975

основном в его декоративном выражении, хотя его символика понимается и ныне народными мастерами как реальная образность мира.

Уметова как художника особенно заинтересовал самобытный народный текстиль с динамичностью и монументальностью его орнамента, колористической культурой, фактурными возможностями.

Первые работы Уметова 60-х годов в текстиле — ворсовые ковры. Уже здесь художник нарушает каноны: вводит сюжет с фигурой человека, идет от профессиональной живописи к декоративной трактовке произведений. Однако он не считает ворс характерным для киргизского ковра. Природное чутье прикладника влекло его к пластике войлока, к художественным возможностям почти забытого чия.

Уметов — первый профессиональный художник в республиках Средней Азии, который обратился к этим старинным ремеслам. Войлок — один из самых древних материалов, имевший самое разнообразное применение для кочевого в прошлом быта киргизов. Наиболее распространены были национальные войлочные ковры — красочные ала-кийизы и ширдаки. Их художественные достоин-



Ала-кийиз «Хозяин гор».
Войлок. 1970.

Ширма «Охота с беркутом».
Тростник, шерсть.
1974

ства заложены в особенностях самого процесса изготовления.

Строгость, благородство композиции и цветового ряда отличает народный войлочный ковер ширдак. Его узор образуют куски двухцветного войлока. Сложенные вместе, они вырезаются по заданному орнаменту и затем сшиваются так, что в готовом изделии детали одного цвета становятся фоном, другого — узором. Изменения в задуманной композиции невозможны: технология ширдака обусловливает четкость и строгость такого монументального ковра.

Другой тип войлочного ковра — ала-кийиз еще более неповторим по своему строю. Ала-кийиз делается вкатыванием разноцветной шерсти в однотонную, благодаря чему получаются легкие, словно летучие изображения с расплывчатыми контурами. Узор ала-кийиза будто утопает в фоне, такая подвижность цветовых пятен придает необычайную живописность всей композиции.

В 1967 году Уметов исполнил свой первый ала-кийиз «Охотник», в котором доминирует изобразительное начало. При этом художник бережно сохранил саму художественную систему народного искусства. В поэтической трактовке сюжета охоты, изображениях мятущихся зверей, колыхании трав, в гиперболизации лука и стрелы охотника или следов от попадания стрел на фигурах животных есть много от чистоты и наивности народных представлений, от мироощущения, отразившегося в национальном фольклоре.

Уметов тактично использует традиционный декор войлоков — плоскостность, линейную и цветовую обобщенность, стилизацию реальных форм и, может быть, главное — орнаментальность композиционного построения. Колористическое решение ала-кийиза сродни издавна излюбленным в Киргизии цветосочетаниям коричневых, синих и белых тонов.

Художник принадлежит традиции и в выборе материала и в технологии, благодаря чему ала-кийиз профессионала сохраняет аромат изделий народных мастеров. Но в то же время он решительно вторгается в устоявшуюся веками форму народного ковра и, творчески переосмысляя достижения древнего искусства, создает новаторское произведение, в котором сюжет не менее важен, чем условность его трактовки. Обобщенность изображений не мешает не только узнаванию силуэтов барсов, оленей, архаров, но и восприятию напряженности охотника, страха зверей. Так, Уметов вводит в ала-кийиз новое качество — настроение. Однако здесь нет ни картинного реализма, ни тем более натуралистичности, создана работа, всецело принадлежащая декоративному жанру. Этот войлок был первым в ряду декоративных произведений художника, поднявшихся до значения монументально-декоративного гобелена.

С целеустремленностью исследователя Уметов постигает тайны и другого старинного искусства — чиеплетения. При всем порядке, который необходимо соблюдать в оплетении тростинок болотного растения чия шерстью определенного цвета и последующем соединении стеблей в нужную композицию, при всей этой определенности Уметов обнаружил большую возможность вольного варьирования соотношений между тростником и шерстью (их цветом, фактурой, плотностью). Такая мобильность позволила ему принципы, найденные при создании ала-кийиза, положить в основу работы с чием. Так, например, в чии «Весенние ростки» он сохраняет геометричность композиции, симметрию расположения форм в пространстве, кайму, то есть то, что всегда было непреложным законом в чиеплетении. Новые образы — фигуры девушек, весенние ростки, деревья — приобретают значение орнаментального мотива.

Творческий поиск художника в войлоке и чии не всем оказался понятен, психологический барьер восприятия нового даже для многих специалистов был трудно преодолим. Работы вызвали споры, подчас резкое осуждение, но шаг за шагом Уметов вдохновенно воплощал свои замыслы в смелых композициях. В этом сказалась его принципиальность человека и художника.

Прошло почти 20 лет с той поры, когда Уметов создал свои первые оригинальные произведения. За это время он сделал сравнительно немного вещей, но в каждой из них последовательно ставил и решал все новые задачи.

У художника сложился свой метод, во многом объясняющий новаторство его творчества. Работая медленно, как это всегда делали народные мастера в условиях домашнего производства, художник в отличие от них создает эскиз будущей вещи, причем этот этап в работе у него особенно продолжителен. В упрощенном рисунке многочисленных вариантов эскиза за 1—2 года он добивается сконцентрированной передачи задуманной идеи. Найдя искомое, художник поступает далее в каждом материале по-разному: в войлоке он пойдет от материала, уклоняясь от четкости эскиза, в чии, напротив, будет его скру-

Чий «Весенние ростки».
Тростник, шерсть.
1968

пулезно соблюдать и в рисунке и в цвете.
Такой метод способствовал работе Уметова над темой, волновавшей его с тех пор, как он осознал себя художником — темой его Родины, темой Киргизии. Как запечатлеть ее величавую красоту, животворящую силу земли, мужество и нежную душу народа?
Богатство внутреннего мира художника, как камертон, чутко отзывается на разнообразие жизненных впечатлений. В его творчестве звучит сложная полифония образов. В некоторых из них главное качество — монументальность. Таков ала-кийиз «Хозяин гор». Словно перекликаясь со своими древнейшими коллегами, оставившими на скалах киргизских гор рисунки с изображениями окружавших их людей и животных, художник создает лаконичные и выразительные образы: здесь и пастух в национальной одежде и юрта, из которой идет дымок, пасущиеся стада, конь и горные травы. Устойчивость и ритмический строй композиции, обобщенность форм и цвета наделяют ала-кийиз многозначностью современного гобелена. Как предстояние, как символ очага предков, как продолжение жизни народа в настоящем воспринимается звонкая торжественность этого эпического произведения.
Величав чий «Весна» с золотым сиянием неоплетенного по фону тростника, контуром огромного красного дерева, сказочными красными птицами. Его смысл понимается как навсегда данная могучая красота жизни, которую не может поколебать ничто. Более опосредственно свои мысли о бытии художник передал в неизобразительном решении гобелена «Фантазия», по плоскости которого растекаются округлые, неопределенных очертаний войлочные массы. Не стремясь соперничать с живой природой, не используя ее мотивы, художник изыскивает меру условности и новые ритмы для создания образа единого, вечно меняющегося мира. Этот гобелен сольется с любым интерьером, настолько пластичны его формы и цветовая палитра.
В раскрытии главной темы своего творчества художник каждый раз подбирает новый «ключ». Так, в ала-кийизе «Весенние напевы» он трансформирует крестьянскую соху в причудливый знак-загадку, а элемент орнамента — пальметту — в весенний цветок. Такие превращения вместе с наивным «детским» рисунком и тональной массой войлока, напоминающей прозрачные, широкие мазки акварели, создают в сцене пахоты легкое и веселое настроение.
Народной поэтике созвучен настрой многих работ художника. Войлоки «Легенда», «К ночи», «Танец радости», чии «Таинство ночи», «Вечерние раздумья», о чем они? Их сюжет не поддается пересказу, но сегодняшняя рациональность так нуждается в мифе с его народной философией, с его тайной... Художнику удалось раскрыть в них состояние природы, желание человека слиться с ее радостью, покоем, звуками и запахами. В панно «Танец радости» танцующие люди, солнце, птицы и звери переплелись в своих ритмах и красках, давших силу мажорного звучания этому произведению, в котором слышится какое-то языческое ликование. Ласкаются друг к другу сказочные куланы в «Таинстве ночи», их ночной разговор «слушают» летучие мыши, сова и табунщик. «Прорывы» между изображениями, наплывы одних фигур на другие (метод кинематографа!), вибрация света передают романтический настрой этой прекрасной ночи.
В «Легенде» дева с кувшином, всадник у водопоя словно погружены в мягкие утопающие дали мглы, замедленные, будто «ленивые» ритмы, неуловимо изменяющиеся свет и цвет. объединяют в теплой неге все сущее.
Живописность присуща всем работам Уметова. Его врожденное чувство цвета всегда питала удивительная красота природы Киргизии, отразившаяся в полнокровном и сочном колорите произведений народных мастеров. Уметов творчески воспринял и по-новому как художник-профессионал разработал принципы их колористических построений: обилие и неповторимость цветосочетаний, ритм и согласованность с орнаментом, декоративную условность.
Художник всегда талантливо использует естественные цвета шерсти, сочетая их мягкие оттенки с узорочьем окрашенного войлока. Чий меняет свою окраску по временам года, и Уметов в отличие от традиционного приема с большим вкусом включает в свои композиции неоплетенный чий многочисленных тонов — от золотистого до зеленоватого. Как уже отмечалось, в ряде работ цвет создает определенное настроение. Более того, Уметову подвластна передача цветом тончайших оттенков человеческих переживаний, например, несравненного наслаждения от изысканной гармонии фиолетовых, белых тонов в ала-кийизе «Виноград» или элегического настроения от воспоминаний, как бы возникающих через призму сложно разработанного цвета ала-кийиза «К ночи». Краски его декоративных работ то нежные как в акварели, то густые и плотные как в монументальной живописи. Колористический дар Уметова проявляется и в его живописных работах, в большинстве которых цельно и выразительно звучит лейтмотив всего его творчества — человек и природа. Пренебрежение к мелочному натурализму, точный рисунок, весомость форм, созданных широким мазком монументалиста, отличают такие его станковые вещи, как пейзажи «Вершина с облаком» (1966), «Тишина» (1966), «Хозяин заоблачных гор» (1969), «Перед бурей» (1975). Работа в живописи помогает определить ему свой метод и стиль в прикладном искусстве.
Стилистика некоторых гобеленов Уметова, особенно чия «Лето», декоративных ширм из чия, ала-кийиза «Танец радости», неожиданно позволяет вспомнить творчество Матисса. Действительно, редкое чувство выразительности цвета, плоскостно-декоративное постижение мира французского мастера созвучны исканиям художника из Киргизии. Обращение его к творчеству Матисса, очевидно, не случайно. Взаимовлияния культур Азии и Европы прослеживаются уже давно. Ведь и Матисс сказал: «Вдохновение всегда приходило ко мне с Востока» *. Мотивы, привлекавшие Матисса в восточном искусстве,— «танцующие детали», по его выражению (они особенно прослеживаются в работах Матисса 50-х годов — в иллюстрациях к книге «Джаз», композициях в технике декупажей, декоративных панно «Капеллы Четок» в Вансе), для Уметова всегда были родными. В личности Уметова, да и в характере его творчества органично переплелись европейские и восточные начала.
Уметов широко образованный человек и тонкий интерпретатор литературы и искусства других народов. Но, изучая Матисса, Фаворского, африканских народных мастеров или современных советских художников, он всегда в своем творчестве соотносит их опыт с традициями национального народного искусства. Едва ли есть сегодня примеры в мировой практике, когда с такой культурой соединяются народное и профессиональное искусства. В этом глубоком единстве состоит уникальность творчества Джумабая Уметова.
Творчество художника оказывает революционизирующее действие на народное искусство, которое показало не раз на протяжении долгого развития свою способность к обновлению. И в этом Уметов — сын своего народа.
Его работы имеют и интернациональный смысл, они впишутся в современную архитектуру любой страны, они человечны, теплы и открыты. Уметов награжден дипломами и медалями на всесоюзных и международных выставках. Его труд, как и творчество многих деятелей литературы, кинематографа, театра республики, является гордостью талантливого киргизского народа.
Выдающийся художник нашего времени Джумабай Уметов сумел сказать людям о многом. Вовлеченный его работами в круговорот жизни, зритель переходит от непосредственности детства через радость юности к мудрой зрелости, переживает смену времен года в природе, видит труд и праздники людей.
Композициям Уметова чужда суета. Вечность мотивов, неторопливость повествования и динамичное декоративное решение притягивают к его работам. Зритель остается один на один с искусством, в котором нет ничего ложного. Оно рождает чистоту мыслей, помогает человеку обратиться к самому себе, познать себя, увидеть вокруг прекрасный мир.

* Цит. по книге: *М. В. Зубова.* Графика Матисса. М., «Искусство», 1977, с. 14.

Театральный художник Валерий Левенталь

Елена Егорьева



В мастерской художника

Заслуженный художник РСФСР Валерий Левенталь — очень известный человек. За 15 лет жизни в театре он поставил более 70 спектаклей в СССР и за границей. Его работы отмечены многими наградами, его имя регулярно упоминают, перечисляя наиболее талантливых советских сценографов. Удачные спектакли Левенталя привлекают к себе внимание, ими восхищаются, их ругают, о них спорят; его средние, вполне добротные, высокопрофессиональные работы встречают, высоко подняв брови и поджав губы: «Надо же, докатился!» — его неудачные работы... К счастью, таких у Левенталя почти нет, а то, кто знает, что сделали бы с «великолепным живописцем» ценители дарования.

Начало, как и полагается всякой хорошей театральной истории, было неожиданным. В театр Валерий Яковлевич попал, по его словам, случайно, почти как Золушка и (позволю себе добавить) так же закономерно, как Золушка во дворце, в театре остался. В начале жизни, когда сил и планов так много, а заказов так мало, он пробовал себя в кино, в графике, в иллюстрациях. Как-то по просьбе друзей сделал декорации к спектаклю театра глухонемых — театра мимики и жеста. Костюмы по эскизам Левенталя шили в мастерских музыкального Театра имени Немировича-Данченко. Тогдашний главный художник театра увидел их и захотел дать работу молодому коллеге. Так, Левенталя пригласили ставить оперу венгерского композитора Кодаи «Хари Янош». И хлынул со сцены в зрительный зал начала 60-х годов поток народного праздника, увлекая за собой публику безудержным весельем, молодым дерзким озорством. И даже фамилия художника звучала молодо и элегантно: Ле-вен-таль!

А потом были «Золушка» и «Ромео и Джульетта» в постановке прекрасного балетмейстера О. Виноградова, и спектакли в Театре сатиры (там Валерий Яковлевич блистательно сделал вместе с М. Захаровым «Доходное место» Островского), и приглашение на работу в ГАБТ.

В 1965—1968 годах Левенталь работал с великим немецким режиссером Физельштейном, ставил в «Комише опера» прокофьевскую «Любовь к трем апельсинам» и один из лучших своих спектаклей «Скрипач на крыше». К сожалению, на долю зрителя от спектакля, даже самого замечательного, остаются лишь воспоминания да эскизы. Левенталю же эти годы помогли решить для себя, что музыкальному театру стоит посвятить жизнь, «потому что в этом театре, благодаря музыке, все проблемы становятся значительнее, чем в театре просто драматическом, потому что здесь поднимаются колоссальные душевные пласты, потому что театр этот обладает неисчерпаемыми возможностями» (из интервью с В. Левенталем).

И дальше судьба Левенталя сложилась так, что он ставил в основном музыкальные спектакли, в последние годы чаще всего оперы. Достаточно сказать, что на сцене Большого театра в прошлом сезоне шли в его оформлении «Икар» Слонимского, «Чиполлино» Хачатуряна, «Игрок» Прокофьева, «Мертвые души» и «Анна Каренина» Щедрина, «Похищение луны» Тактакишвили, «Отелло» Верди и «Так поступают все женщины» Моцарта.

Иными словами В. Левенталь один из тех художников, которые определяют уровень нашего театра. И если сегодня опера (жанр, о котором, по словам Верфеля, уже в XVII веке

... Это спутник мой раздвинул другие портьеры, и мы оказались в маленьком зрительном зале мест на триста. Под потолком тускло горело две лампы в люстре, занавес был открыт, и сцена зияла. Она была торжественна, загадочна и пуста. Углы ее заливал мрак, а в середине, поблескивая чуть-чуть, высился золотой, поднявшийся на дыбы конь.
... этот мир мой, шепнул я, не заметив, что начинаю говорить вслух.
М. Булгаков. «Театральный роман»



В. Левенталь
Пейзаж с девочкой
Х., м.

«Женитьба».
Макет спектакля.
Фрагмент.
г. Миннеаполис.
США
(стр. 17)





«Игрок».
ГАБТ. Москва

говорили, что он умирает) осваивает приемы современной режиссуры и принципы сценического оформления, если на смену пусть великолепным, но обязательным задникам пришли сложные станки, пластическое освоение пространства, игра с вещью и многие приемы современного изобразительного искусства, то во всем этом Левенталь принимал непосредственное участие. И если нынче зритель не ужасается и даже не слишком иронизирует, узнав, что завтра в Большом театре дают балет «Анна Каренина» или оперу «Мертвые души», то и к этому тоже приложил руку Левенталь.

Итак, кажется, профессиональная судьба художника сложилась вполне удачно. Однако Валерию Яковлевичу повезло в жизни прежде всего в том, что он занимается любимым делом. Природа художника такого типа в том и состоит, что в театре он умеет и даже любит делать практически все: рисовать, резать, клеить, красить, шить и целовать актрисам руки на сцене по окончании премьеры. Даже макеты он делает прежде, чем пишет эскиз. Но как всякое сильное чувство, его взаимоотношения с театром драматичны: он там изводится, пропадает, проклинает, устает до смерти, стиснув зубы добивается своего. «Мучается,— говорит режиссер Б. А. Покровский, — но попробуйте избавьте его от этой муки, он, я думаю, просто подохнет». И при всем этом художник еще часто говорит о «чуде и таинстве» сцены — завидная свежесть чувств для человека, который так хорошо знает закулисную сторону дела. А все то время, что Левенталь не работает в театре и для театра, он посвящает живописи. Пишет жену, дочь, близких, пейзажи, натюрморты. И живопись его, очень тонкая, изящная и очень интимная по настроению, пронизана той же любовью к красоте и верой в значимость деталей, создающих жизнь, что и гораздо более яркое и парадное театральное его искусство.

Левенталя часто называют живописцем сцены несмотря на то, что в театре он, кажется, пробовал все или почти все. Театральную живопись, чистую конструкцию и их синтез. Сочинял сложнейшие световые партитуры, привносил на сцену отголоски современной живописи и пластики. Разыгрывал театр в театре. Творил свой, левентальский, нарядный, избыточный, роскошный, откровенно зрелищный театр. И театр этот жил и живет рядом с театром совсем другим: подчеркнуто жестким, обнаженным, почти нищим — театром подмостков. Но несмотря на его успехи — успехи честные, — мода на безобразие, на безобразную деталь не привилась к искусству Левенталя. Таким образом, художник как бы отсекал себя от «авангарда», но в то же время оставлял себе больше пространства для возможных изменений и развития. Тем более, что, по его словам, его вообще мало занимают вопросы формы сами по себе.



«Мертвые души».
ГАБТ. Москва

«Для меня,— говорит Валерий Левенталь, — в работе главное анализ. Прежде всего я должен понять идею произведения и ободрать его как капусту или луковичку, вскрыть конструкцию, выявить все заложенные автором и временем пласты. Только тогда можно оформить вещь точно, а не приблизительно. И что вообще означают слова оформить спектакль? Оформить можно договор, витрину магазина или праздничный стол. Спектакль же надо не оформлять, а играть вместе с режиссером, автором и актерами. Но для того, чтобы сыграть свою партию, я должен ясно увидеть, как развивается сюжет и характер героев пьесы, рисунок взаимоотношений героев, чем наполнил ее автор и чем она созвучна дню сегодняшнему. Только уяснив все это, я начинаю придумывать ее зрительно...»

Прервем тут художника и дадим слово тем, кто работает вместе с ним непосредственно, делит радость успехов и горечь неудач.

Народный артист СССР профессор Б. А. Покровский

Главная особенность дарования Левенталя — его дар драматурга. Он удивительно умеет почувствовать драматургию оперного спектакля и очень точно расшифровать зашифрованный в партитуре смысл душевной драмы. И хотя Левенталь великолепно понимает и чувствует музыку, он всегда умеет остаться достаточно холодным и отстраненным, чтобы не дать увлечь себя чувству, и не идет на поводу у музыки. Как бы странно ни прозвучали для вас мои слова, но чрезмерное увлечение художника музыкой опасно, подчас даже вредно, ибо если, дав волю чувствам, художник начнет иллюстрировать красками звуки, на сцене обязательно, в большей или меньшей степени, появится пошлость. Ведь музыка совершенно не нуждается в том, чтобы ее иллюстрировали. Левенталь же всегда умеет сопоставить музыкальный образ спектакля с действенным, а действенный — с музыкальным, то есть обладает даром постановщика, ибо постановка оперы есть подбор сопоставлений. И потому любая декорация Левенталя всегда сиюминутно участвует в спектакле. Участвует более удачно или менее, верно, неверно, но всегда сиюминутно — как того требуют законы сцены. И потому в его спектаклях очень трудно найти зазор между ним и режиссером.

Народный артист РСФСР композитор Р. К. Щедрин

Левенталь очень точно чувствует структуру произведения: завязку, кульминацию, точки внезапных переходов, темы действия, какие-то, как говорят музыканты, ремплиссажи — места отдыха не только для уха, но



и для глаза. И при этом видит весь спектакль целиком, а не наслаждается отдельными своими находками, как бы прекрасны они ни были. Тем самым Левенталь как бы ставит постановщику силки, ибо у постановщика всегда возникает дилемма: следует ли воспользоваться драматургическими находками художника или с ними надо бороться. Так было и во время нашей совместной работы над оперой «Мертвые души», в которой меня более всего волновал вопрос: кто же мертв, те, кто покупает мертвые души, или те, кого как мертвых купили.

Вещь моя построена как две оперы, когда смолкает одна, слышна другая, и наоборот. Все это Левенталь почувствовал сразу, и очень хорошо. Он разделил сцену на два горизонтальных яруса, что позволило действию развиваться в двух плоскостях, идти то врозь, то параллельно, то внахлест. Кроме того, Левенталь придумал ввоз и отвоз на авансцену действующих лиц первого яруса, отчего сразу стало видно, что Чичиков и помещики — это просто паноптикум мертвецов.

Режиссер А. В. Эфрос

...и еще Левенталь великий выдумщик и фантазер, и потому беседы с ним дают очень много. Нашей первой совместной постановкой была «Женитьба». Обычно ее воспринимают как вещь пустую, как шутку. Мы же постарались поставить ее как часть гоголевского наследства, как совершенно невероятное происшествие, в меру больное, с чертовщинкой и вообще трагическое. Левенталь придумал для «Женитьбы» такую декорацию, которая как бы втягивает в себя персонажи и извергает их вновь. И предложил ввести типичную для Гоголя тему двойников. В общем, помог мне увидеть Гоголя фантасмагорического, которого я раньше как-то недооценивал...



И снова говорит В. Левенталь: «...я столько всегда думаю о структуре, что форма выражения идеи кажется мне чем-то второстепенным. Потому что, когда ты знаешь и понимаешь про спектакль все, форма возникает как-то бессознательно: просто рука с первого раза точно и уверенно рисует то, что надо. Я не случайно говорю точно, потому что ненавижу приблизительные решения. Приблизительность — это непонимание масштаба проблемы и сути пьесы. А отсюда — нарушение вкуса, цитаты из модных в настоящее время приемов оформления, экстравагантность, все то, что в быту называют дурным вкусом. Уж лучше, по-моему, честный павильон и задник.

Кстати дурной вкус чаще всего свидетельствует о недостатке общей культуры... Только художник, живущий в самой глубине культуры, может творить вне зависимости от моды и создавать истинные ценности, способствующие развитию театра. Точно так же интересен, по моему мнению, может быть лишь театр, который вобрал в себя культуру своего времени и развивает ее...»

Во многих своих спектаклях особенно в работах последних лет, Левенталь пытается включить пьесу в культурный контекст соответствующего времени. В «Женитьбе» он показывает гоголевский Петербург и Невский проспект. В «Игроке» — Рулетенбург Достоевского — место еще одной каторги, своеобразный «мертвый дом», откуда нет исхода. В «Отелло» проигрывает перед зрителем театр Верди. Он пользуется приемом, общим для многих жанров современного искусства: кино с его увлечением стилем ретро, коллажем, особым образом смонтированной «документальной прозы». Так, например, берет хорошо опознаваемые зрителем моцартианские элементы: ширмы, музыкант за клавесином, турецкие костюмы героев в опере «Так поступают все женщины» и выстраивает их согласно основной для него идее Моцарта, добиваясь максимально возможной чистоты и гармонии. Стремится к тому, чтобы ширмы идеально соотносились по масштабу с персонажами, чтобы кривые, очерчивающие контуры ширм, абсолютно совпадали одна с другой для всех зрителей, чтобы станок, по которому движутся герои оперы (очертаниями своими он напоминает деку скрипки), был ритмически завязан с формой ширм, расположением призм, вазы, клавесина, задника. Ясный, ровно льющийся свет меняется вдруг, и расписанные цветами ширмы из золотых становятся серебряными, серо-жемчужными, розовыми. Однако розовый цвет оказывается скорее коралловым, чем розовым, и голубой — не голубым. Потому что для Левенталя Моцарт «таинственный». В результате же зритель видит на сцене Большого театра моцартовский театр, но не такой, каким его изображали в XIX веке, а таким, каким видится он сегодня (его имидж по современной терминологии) образованному русскому. Отсюда же идет приверженность Левенталя к традиционному театру. Он все время настаивает, что этот театр вовсе не исчерпал себя и обладает неисчерпаемыми возможностями, особенно при современном его техническом оснащении.

По странной иронии судьбы именно Левенталю пришлось работать на нетрадиционной сцене. Вместе с режиссером А. В. Эфросом он ставит сейчас в США на арене-стейдж гоголевскую «Женитьбу». «Арена-стейдж нонсенс, — быстро сказал Левенталь.— Не верю я в это уничтожение барьера между актером и зрителем. Сидел я в маленьких театрах, где актер оплевывает тебя с ног до головы... А впрочем, надо попробовать». И написал декорации прямо на полу сцены. Теперь они с Эфросом везут Гоголя в США, полные намерения заставить американского зрителя, который в театре более всего склонен улыбаться, задуматься над судьбой несчастной Агафьи Тихоновны, Подколесина и его собственной и несколько погрустнеть. Как правило, русское искусство эту задачу решает очень хорошо. Пожелаем же им успеха. И наконец:

— Валерий Яковлевич, а чего бы Вы хотели для себя в будущем?

— Мне бы хотелось, чтобы и у меня в 60 лет хватило широты и молодости душевной заметить молодого художника и дать ему путевку в жизнь, как когда-то сделали со мной.

В. Левенталь Портрет жены. Х., м.

«Так поступают все женщины». ГАБТ. Москва



Л. Сошинская
Декоративная керамика в холлах гостиницы в Пущино. 1978



Покой и тревога в рельефах Л. Сошинской

Роза Коваль

Конечно, невозможно пересказать музыку и хорошие стихи. Однако это делается. Но как часто остается чувство неудовлетворенности: или сказано не то, не так, или сколько в пересказе осталось незатронутым, неотраженным. Сознавая фатальную неизбежность неполноты, попытаемся рассказать о керамике Людмилы Сошинской в холлах гостиницы в Пущино. Попытаемся намекнуть на трудно охватимое пластическое и смысловое ее богатство.

Холлы пущинской гостиницы невелики и стандартны. Своеобразной спиралью, от этажа к этажу, уменьшаясь в числе и размере, идут по их стенам живописные керамические рельефы. На втором этаже пять больших многофигурных композиций, на третьем — две композиции и отдельные фигуры, на четвертом и пятом — отвлеченные «органико-биологические» и декоративные формы. Рельефы каждого этажа воспринимаются как вполне самостоятельные части, но все вместе — сперва это приходит как догадка, постепенно перерастающая в уверенность — они образуют единство. Перед нами единый керамический четырехчастный ансамбль.

«Игра воображения». Этот старинный оборот невольно вспоминается, когда оказываешься лицом к лицу с рельефами. В них есть та внятность-невнятность, лишенная повествовательности полнота сказанности, что характерны для поэзии и музыки. Особенность керамики Сошинской — в размытости жесткого смыслового контура, в ассоциативной многослойности каждого. Они-то, эти особенности, тревожа и интригуя, заставляют зрителя быть активным и свободным, дают ему право в поисках ответа как бы на известную независимость от автора.

Первая встреча с произведением — холл второго этажа. Привычное сдвигается с места, начинается игра. Наружное — обнаженная кирпичная кладка — обращено внутрь. Раз «выстроена» стена, на ней должны появиться «окна». После темного давящего цвета стены взгляд так и протягивается к светлым прямоугольникам. Трепещут, развеваются «легкие» занавески. А за окном какая благодать! В прозрачном небе редкие легкие облачка, наискосок летит бумажный змей, из-за косогора выступает силуэт колокольни, так органически сросшейся с пейзажем. По дороге легким шагом идет юная женщина и ведет за руку мальчика. Частностей не рассмотреть, но что шаг легок и идут дружно — это видно.

Здесь все убедительно и натурально до последней степени. Пространство глубокое и легкое, цвет мягкий, матовый. Каждая деталь этой сцены, каждый элемент формы творят образ благодати и счастья. Но вот переводишь взгляд на подоконник и чувствуешь, что счастливая идиллия теснится какой-то страшной тайной. На подоконнике рядом с чайником и букетом цветов, рядом с рюмкой, рядом со всеми этими символами обстоятельного быта валяется кукла, брошенная навзничь. Мертвая природа живет и страдает как живая. Расплывается по подоконнику кроваво-красное пятно...

Эту тему взорванного мира продолжает и развивает соседняя композиция. Старомодный комодик прилепился к окну. На комодике лежит





фотография юноши. Рядом — оборванный листок. Бюст женщины в темном платке, измученной, но и до сих пор прекрасной, чуточку смешной: старомодное платье обычно возбуждает чувство умиления и жалости. Откровенно натуральное соседствует с фантастичным и искусственным: на переднем плане, перед фотографией и фигурой, нечто странное — как будто бы рука женщины, отделившись от нее, льет из кружки молоко. Как понять этот пластический мотив? Пролитое молоко. Напрасно пролитое молоко? Кто там на фотографии? Муж, возлюбленный, сын?

Взгляд возвращается к светлому законному пространству. В двух этих сросшихся композициях темы покоя и тревоги, счастья и горя, войны и мира образуют единство, они бросают отсветы одна на другую. Скорбь заставляет острее видеть лицо счастья, само счастье переживается драматически.

«Я однажды была в мае... на планерном аэродроме. Цвели одуванчики, не было ветра, и небо было плотное, синее... И вдруг неожиданно со свистом... раскололось небо, и горизонт вздрогнул — это невидимый самолет высоко-высоко в небе взял звуковой барьер. Контраст был сильный... Действительно, эти рельефы построены на контрасте спокойствия и тревоги, мира и войны, жизни и смерти»,— писала Л. Сошинская в ответ на вопрос о «начале» пущинских рельефов. «Я хотела, чтобы напряжение и двойственность ложных окон обернули зрителя на двойственность пейзажа и жизни настоящих окон. Там ведь то же творится».

Правее — второе окно. Летит пушистая птичка. Опять развевается занавеска. Опять заставляет вспомнить пейзажные фоны кватроченто прозрачный пейзаж с прозрачными редкими деревьями и эмалевой рекой. В этом пейзаже никого — он тих, пустынен, чист. На подоконнике, уравновешивая композицию, слева — кувшин с молоком, справа — сидящий кот. Кувшин напоминает растрескавшуюся кору каравая. Через трещину льется молоко. Хлеб, молоко — фундаментальные основы жизни. Перед нами пластический образ Насущного.

Главное в композиции второго окна — изображение кота. Пластическая наполненность этого объема делает его керамическим монументом. Но что-то в нем есть и от наивных базарных котов-копилок. Мы видим только спину глядящего в окно кота. Но характер пластики таков, что мы чувствуем неотрывность его взгляда и больше того — чего не может искусство? — глубину его сосредоточенного размышления. Трудно удержаться от самых разных и житейских и художественных параллелей. Вспоминается какой-нибудь дворовый кот Васька, но, может быть, это добрый чеширский кот, мудрый кот Мур? Это одновременно образ домовитости и независимости.

Мотив окна, связанного с настоящими окнами, а потому олицетворяющими то, что близко нам по времени, дополняется мотивом ниши. Ниши отдаленно напоминают камины, напоминают театральные макеты с их подчеркнутой перспективой. Окна и ниши — воплощение того, что стояло перед мысленным взором художника, но ниши представляют иные, более отдаленные времена. Вот оттуда, из глубины, выдвигается дама в чепце с лилейно белой полной рукой. Она улыбается великодушно, чуть кокетливо, чуть лениво. Ее глазами смотрит на нас барственный XVIII век.

Нишей левой стены замыкается композиционный круг. Кажется, взгляд долго поднимается по крутому скосу к прямоугольнику просвета. К самому краю — физически ощущаешь обрыв тверди — вышел юный человек. В руках — воздушные шары, развевается короткий плащик. В фигуре — готовность шагнуть в матовую даль с деревцами и вольными птицами. Только силуэт, скупая лаконичная форма, а мы видим воплощение порыва и готовности к необычайному. Отрок отбрасывает длинную «донкихотскую» тень. Мы скользим взглядом за ней вниз по скосу, и взгляд останавливается на «скатывающемся» яйце. Тема героического порыва дополняется темой хрупкости и уязвимости. Нельзя не ощутить связи с театром, характерной для всего керамического ансамбля Сошинской. В данном случае, может быть, с шекспировским театром.

Так же, как нельзя не вспомнить старое доброе искусство итальянской комедии, когда оказываешься перед рельефом следующего, третьего этажа. К косяку ниши прирос типичный итальянец XV века в камзольчике и коротком плаще. Его ноги легкомысленно и игриво обвивают ленты с цветочками. Как бы все поскучнело без этих разноцветных ног, без веселого желтого, светло-зеленого, без лент, без зеленых туфель. Он оборачивается к нам. Да, конечно же, это зазывала! Мы приглашены к созерцанию, сочувствию, содействию. Происходит настоящее чудо. Чувствуешь себя погруженным в атмосферу самого полного, самого безупречного счастья. Ведь главное в этой сцене не зазывала, не добряк с собакой, не красавица на балконе — от дома к дому перекинут легчайший ажурный мос-

тик и по нему бегут Он и Она. Конечно же, это Влюбленные. Кажется, прелесть всех подобных мотивов старых пьес сошлась в этом кружевном мостике.

На четвертом этаже декоративная форма, ассоциирующаяся с первичными природными организмами, соседствует с пышным букетом, из которого поднимается милое существо с маленькой скрипкой в руках. Во рту — нарисован на щеке — голубой цветочек. Взор (не взгляд!) поднят экстатически к небу. В этом чуточку жалковатом и как будто только что появившемся на свет существе — предел наивности, искренности, упоения.

Драматизм современности дополняется «Парадом времен». Творческая воля художника, так свободно двигающаяся в пространстве и времени, извлекает пластические мотивы, являющиеся символами разных эпох, и сталкивает их с современностью. «...Я не думала о каком-то особом смысле, меня интересовала пластика,— говорит Сошинская.— Все это была чистейшая импровизация: еще накануне я не знала, что будет изображено, я только знала, как оно должно воздействовать на зрителя». Но не выражает ли импровизация самый глубокий слой интересов и убеждений художника, так сказать, ядро личности? И не кроется ли в этом единстве свежего, импровизационного начала и фундаментальности одна из тайн очарования этой работы?



Стихия искусства Сошинской — контрасты. Контрасты пластические как выражение противоречий и многоликости жизни. Пластика Сошинской обладает разнообразием и богатством, убедительностью и точностью ритмов. Мягкое и жесткое, блеклое и интенсивное, матовое и блестящее, грузно устойчивое и легкое, так же, как и переходы между ними,— все воплощает глубинный художественный смысл.

Интерес и значение керамического ансамбля Сошинской не только в том, что мы вовлечены в игру, сущностью которой является преодоление обыденного сознания: здесь исключены арифметически точные ответы. И не в том, что, будучи мастером обобщения, Сошинская создает убедительные символы, воплощающие тонкие оттенки эмоциональных состояний, что часто в форме глубокого прозрения-намека художник говорит о Времени. Сошинская создала род, условно говоря, керамических пространств. Сущность этих пространств в том, что они стали «авторскими», лирическими. Это родственно тому, что получило название «гобелен-среда», родственно труду художника театра и дизайнера, мастеров, объектом приложения энергии которых становится большое пространство, среда в целом.

И еще: с одной стороны, пущинские рельефы — произведение декоративное, в них много просто красивого, с другой — это сложнейшее синтетическое целое. Здесь соединены возможности скульптуры, живописи, декоративного и изобразительного, да и театрального искусства, они воздействуют и говорят ничуть не меньше (не больше ли?), чем самое тонкое духовное творчество. «Я не знаю, что получилось — театр или скульптура, или жизнь, или мистификация — да мне это было и неважно. Методы достижения — живописно-скульптурные, а как назвать результат — не знаю»,— так писала Л. Сошинская, ощущая не укладывающуюся в традиционный ряд искусств природу своих рельефов.

Последний вопрос — как живет эта керамика в интерьерах пущинской гостиницы? Если взять пространство в его чистоте, то между архитектурой и керамикой существует тонкая соотнесенность. Другое дело — антураж. Здешние холлы — сама, так сказать, современная «гостиничная» респектабельность. Низкие кресла искусственной кожи, на полу ворсовые ковры, на окнах — шелковые занавески. В углу, конечно, телевизор. Иногда говорят о гармонии, достигнутой между интерьером и различными видами искусства. Иногда сетуют по поводу каких-то несоответствий. Здесь ни первого, ни даже второго. Здесь борьба и взаимоотрицание. Так случилось, хотя намерения художника были иными: «Я хотела, чтобы это были холлы для отдыха-размышления. Мне должен был подыграть архитектор мебелью... И, конечно, никаких телевизоров в холле быть не должно». (Напомним, что Пущино — крупный научный центр, что останавливаются в пущинской гостинице в основном ученые).

И все-таки, как это не покажется странным, парадоксальное, «дуэльное» сосуществование этой керамики с этими интерьерами представляется мне глубоко интересным. Жизнь порой соединяет несоединимое. Тем нагляднее становится смысл каждого явления. Из дуэли с тупым самодовольством антуража победительницей выходит Сошинская, чья работа ведет нас на встречу с добром, красотой и вечностью и которая утверждает ценность духовной жизни как сущностной сердцевины мира.



Р. Алешина
Чайник «Цветение». Фарфор, надглазурная роспись. 1965

Сибирские цветы на фарфоре

Татьяна Астраханцева

Есть художники, чье дарование раскрывается не сразу, постепенно, оно впитывает в себя только ему ведомые и необходимые впечатления бытия, пока, наконец, в определенный срок вдруг не раскрывается во всей своей полноте и самобытности.

Такой пример являет нам художник-фарфорист Раиса Григорьевна Алешина, персональная выставка которой проходила зимой 1977—1978 года в Иркутском художественном музее. На выставке были представлены работы, созданные Раисой Алешиной за последние годы, но в них отразились творческие достижения за весь 30-летний период ее деятельности в фарфоро-фаянсовой промышленности. Выставка раскрыла творческое лицо художницы, дала возможность увидеть значительную часть из всего созданного Алешиной особенно в сибирский период, наиболее зрелый и плодотворный.

В Сибирь Алешина приезжает в 1959 году. В это время недалеко от Иркутска на Хайтинском фарфоровом заводе, долгое время специализировавшемся на выпуске технического фарфора, организовывается художественная лаборатория. Сюда и приходит одной из первых Раиса Алешина и вскоре становится ведущим художником завода, а с 1966 по 1974 год работает его главным художником. За этот период Алешиной не только удалось развить живописную линию хайтинского фарфора, создать школу своеобразной ручной росписи, основанную на лучших русских традициях фарфоровой живописи, но также определить современное художественное направление завода, отразившееся в первую очередь на выпуске массовой посуды, декорировании столового и чайного ассортимента.

Ее работам присущи яркие цветовые контрасты, необыкновенная мягкость и пластичность мазка, декоративное, по-новому увиденное отношение росписи к материалу. Они отличаются высокой техникой и артистичностью исполнения. Однако за этим стоят годы напряженного труда, глубокое изучение искусства керамики, особенностей ее главных видов — фарфора и фаянса.

Художественное мировоззрение, творческая концепция, профессиональные навыки сложились у Алешиной на Конаковском фаянсовом заводе имени Калинина, куда она пришла по окончании трехгодичного заводского художественного училища в 1950 году художником-живописцем. Желание работать в фарфоре приводит Раису Алешину на Хайтинский фарфоровый завод. Сразу же в первых работах художницы на заводе чувствуется уважение к материалу более тонкому и изящному, чем фаянс, выявление особенностей формы. Постепенно от более простых решений она переходит к усложненным, насыщенным по цвету композициям, написанным размашистым «агашечным» мазком.

Определяющей и любимой в ее творчестве становится тема цветка. Открыв для себя красоту природы Сибири, очарование и прелесть сибирских цветов, художница в фарфоре создала целые серии цветочных композиций. На декоративных блюдах, тарелках, сервизах, чашках появляются огненно-рыжие жарки, пурпуровые марьины коренья, или сибирские лесные пионы, зелень полевых маков и синева водосбора, малиновый цвет кукушкиных башмачков. Вековая профессиональная традиция расписывать фарфор цветочными мотивами обрела в фарфоре Алешиной новое и интересное звучание. Все ее творчество — это как бы песнь о цветении, о вечной красоте природы. Художница пишет цветы крупно, обобщенно, увеличивая в масштабе, тем самым подчеркивая ценность отдельного цветка, раскрыв его душу, внутренний мир. Подобно народным мастерицам, которые никогда не повторяют свои рисунки, она каждый раз ищет новые варианты и мотивы. Во многом на становление живописной манеры Р. Алешиной повлияла народная школа цветочной росписи Жостова. В запасниках Музея народного искусства в Москве Алешина открыла для себя природную стихию, глубинность и декоративность жостовской росписи, тягучесть и силу мазка, который ложится на гладкое поле подноса плавно и эластично, не теряя четкой силуэтности, а главное — тайну высветления из глубины фона рельефных форм цветов и листьев.

Но если в классическом букете, будь то роспись подноса или фарфора, центром композиции обычно являлась роза, то в букетах Алешиной предпочтение было отдано сибирскому таежному жарку, напоминающему отдаленно садовую розу, но как все полевые и таежные цветы обладающему очаровательной простотой и безыскусственностью. Колористически меняясь, мотив жарка всегда будет основным в алешинских композициях.

Раиса Алешина — мастер мазковой живописи, владеет кистью виртуозно, безукоризненно. В движении ее руки не чувствуется ни малейшего механического усилия, оно сливается с движением самой кисти. Ее мазок, то щедрый, глубинный, насыщенный по цвету, то светлый, прозрачный, почти невесомый. Тончайшее переплетение и сплавление этих мазков делает живопись объемной и декоративно-выразительной. В сосудоваянии Алешина скорее традиционалист. Но ее формы всегда функционально продуманы, при всей их солидности сохраняют изящество, выразительную гибкость линий и тонкость материала (форма чайного сервиза «Сибирь»). В многочисленных сервизах Алешиной можно проследить глубокую связь с русским фарфором частных заводов, с нарядной трактирной посудой: аппетитными и полуаппетитными чашками, бокалами, большими чайниками (чайник «Цветение»). Цветовая палитра в росписях Алешиной обычно красочна и многообразна, однако в ней отсутствует пестрота и перегруженность. Росписи чашек праздничны, нарядны, сочетания оттенков синего, малинового, зеленого делают их звучными по цвету. Светосила красок усиливается золотом, мотивами золотого орнамента. В последние годы художница предпочитает изысканную монохромную гамму, основанную на использование одного цвета. В сервизе «Лазурный», в декоративной вазе — это синий цвет, в комплекте «Юбилейный» — бордово-малиновый. Богатство цветового звучания и эмоциональность росписи достигаются благодаря изменению интенсивности цвета, темпераментности красочной лепки, широте и безупречности мазка.

Рисунки Алешиной для массовой посуды, для ручной росписи, печати и шелкографии всегда отличаются строгостью, лаконичностью и простотой. Они учитывают особенности производства и механизированного способа декорирования.

Искусство Р. Алешиной — это светлое и радостное явление в советском декоративно-прикладном искусстве. И хочется пожелать художнице дальнейших успехов и осуществления ее больших творческих планов.

Ваза и декоративная тарелка «Марьины цветы». Фарфор, надглазурная роспись. 1974



Ваза «Декоративная». Фарфор, надглазурная роспись. 1978. Хайтинский фарфоровый завод

Сувенир! Сувенир? Сувенир...

Виктор Смолицкий



С проблемой сувениров мы сталкиваемся постоянно. Мы ищем сувениры, чтобы порадовать своих родных и знакомых, поздравить с праздником 8 Марта или 1 января, преподнести другу, приехавшему из другого города или страны. Мы ищем сувениры перед отъездом, чтобы одарить тех, к кому мы отправляемся. А там мы будем искать сувениры, чтобы раздаривать их по возвращении. Наконец, мы приобретаем сувениры для самих себя в память о посещении какого-либо места или в память о каком-либо событии.

Проблема сувениров становится особенно острой в связи с предстоящей Олимпиадой.

Сейчас производством сувениров занимается множество организаций, и все представляют себе сувенир по-разному. Для одних — это любая безделушка, для других, наоборот,— изделие улучшенного качества. Многие настойчиво отождествляют сувенир с любым произведением народного искусства, при этом зачастую не отличая подлинного искусства от стилизованной подделки.

В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова слово «сувенир» определяется так: «1. Подарок на память. 2. Художественное изделие, вещь как память о посещении страны, города и т. п.».

Сувенир обязательно напоминает. Это его основная функция. И как не может быть памяти вообще (обязательно память о ком-либо или о чем-либо), так не может быть и сувенира вообще. Но при этом сувенирность предмета не заложена в его сущности, она привнесена извне и является крайне субъективной категорией: что для одного — дорогой сувенир, для другого может оказаться просто утилитарным предметом, а для третьего — ничего не значащей безделушкой. Поэтому потенциально предметный океан возможных сувениров не имеет берегов. Сувенир необязательно является художественным предметом, хотя в дальнейшем мы будем говорить преимущественно о сувенирах, имеющих художественную ценность.

В последнее время слово «сувенир» как правило связывается с вещью, приобретенной в память о посещении какого-либо места или в память о каком-либо событии, имеющим общественный характер (юбилей, годовщина, съезд, конференция, симпозиум, олимпиада и т. д.). Причем «географический» и «исторический» аспекты оказываются нерасторжимо связанными, так как всякое крупное общественное мероприятие не обходится без приглашения большого количества гостей из других городов, республик, стран.

Туризм поистине стал массовым явлением. Его называют феноменом XX века, подчеркивают демократизацию социального состава туристов. И это не может не отразиться на сувенире. В отличие от памятного предмета, приобретаемого сравнительно редким и богатым путешественником прошлого, сегодняшний сувенир более массов и демократичен. Не случайно самым большим спросом как сувениры пользуются памятные значки и выполненные фотопечатью сувенирные платки, недорогие в цене и удобные для транспортировки.

Конечно, потребность в «расхожем» сувенире не отрицает необходимости существования других его видов, более дорогих, вплоть до уникальных произведений искусства.

Очень часто в качестве сувениров используют произведения народного искусства и изделия художественных промыслов. Это понятно. Турист ищет в качестве сувенира предмет с ярко выраженной местной традицией. Поэтому таким неограниченным спросом пользуются хохломские ложки и миски, оренбургские ажурные платки, жостовские подносы, кубачинские украшения, грузинская чеканка, среднеазиатская керамика. Эти изделия нужны всем: и приезжим, и местным жителям. Для приезжих они особенно дороги как сувениры оттого, что без них не могут обойтись местные, для которых изделия их художественных промыслов никакой не сувенир, а необходимый предмет быта и духовной жизни.

Народное искусство — квинтэссенция народных представлений о жизни, о красоте. Поэтому его произведения лучше, чем что-либо другое, могут напомнить о встрече с народом, их создавшим.

Итак, с одной стороны, штампованный значок, с другой — изделие кубачинских златокузнецов. Оба предметы-сувениры. Но между ними огромная разница не только в эстетической значимости и цене. Между ними принципиальная разница прежде всего по существу их сувенирности.

Следовало бы все возможные сувениры разделить на две группы. К первой группе мы отнесем предметы, которые условно можно было бы назвать «несувенирными» сувенирами. Это предметы, которые не являются сувенирами по своей природе. Они могут стать сувенирами, но помимо этого представляют ценность сами по себе как произведения искусства, как утилитарные предметы и т. п. Трудно перечислить предметы, относящиеся к группе «несувенирных» сувениров. Но безусловно одно: произведения художественных промыслов относятся именно к этой группе.

Другая группа — собственно сувенирные по своей природе, по своему назначению изделия: памятные медали, значки, сувениры-символы и некоторые другие предметы, которые не могут не быть сувенирами. Это вещи, созданные специально для гостя, туриста, путешественника. Это могут быть вещи, созданные специально в память о каком-либо событии, юбилее, встрече, конгрессе, олимпиаде и т. д. Особенность предметов этой категории — их знаковость. Обычно это знак события, знак города и т. д. Иногда эти изделия имеют и утилитарную функцию, но она отходит на второй план по сравнению с главной — памятной.

В связи с широким развитием туризма необходимость в сувенирных изделиях все более возрастает.

Сувенирное производство существует давно, в России — с XVIII века, начиная с изготовления памятных медалей, специальных фарфоровых изделий, специальных набойчатых платков. Такое сувенирное производство жизненно необходимо, потому что сувениры выполняют специфическую идеологическую и культурную задачу в современном обществе, их функция связана с коллективной памятью. Любой общественный праздник, любой общественный юбилей, любая общественная годовщина, любой форум имеют прежде всего то этическое значение, что они общественные, что они объединяют большое число людей в одном общем порыве, общем переживании, а позже — в общем воспоминании. Люди жаждут таких эмоций соборности, когда человек забывает свое личное в общем, всенародном. «Я счастлив, что я этой силы частица»,— писал о таком мгновении В. В. Маяковский. И напоминанием о пережитом могут стать предметы, одинаковые для всех участников события.

Советское государство стало заботиться об изготовлении памятных изделий почти с начала своего существования. Уже к первой годовщине революции был выпущен жетон, на лицевой стороне которого находилось изображение В. И. Ленина, а на оборотной — пятиконечная звезда с вписанными в нее плугом и молотом. На жетоне надпись: «РСФСР. В память первой годовщины». Победившая революция начинает создавать свою символику. В качестве символов начинают использоваться изображения пятиконечной звезды, серпа и молота, снопа колосьев.

Особенно интенсивно сувенирная промышленность развивается в нашей стране последние 20 лет. Сувениры выпускаются многочисленными предприятиями более 25 министерств и ведомств.

Сувенирный характер некоторых произведений декоративно-прикладного искусства — категория скорее тематическая, смысловая. Сувенирные изделия не требуют от художника специальных знаний и умений в области мастерства и творческой квалификации. По законам материала сувенирные изделия, скажем, из керамики или текстиля ничем не отличаются от несувенирных изделий из этих материалов. Работая над сувенирным изделием, как и над любым другим

произведением искусства, художник-прикладник учитывает и материал и условия эстетической жизни своего произведения, его место в быту: значка — в лацкане пиджака, платка — на плечах или голове, чашки — на сервированном столе. Ко всем этим обычным заботам лишь добавляются новые. Начиная работу над сувениром, художник оказывается в более тесных рамках, так как сталкивается с целым рядом заранее заданных условий, с которыми обязан считаться. Это должно входить в его творческую задачу. Таковы условия жанра. Например, одна из задач заключается в том, что очень часто бывает необходимо ввести в композицию дату, надпись, эмблему... и все это должно органично войти в общую художественную структуру произведения. Как правило, решение сувенирного изделия должно быть предельно лаконичным и убедительным, символы и эмблемы доходчивы и легко узнаваемы. С первого взгляда зритель должен понять, какому



событию посвящается данный памятный предмет.

В работе над сувениром художнику больше, чем когда-либо, надо помнить о такте, вкусе. Очень опасны бывают «лобовые» решения сувенирной тематики, когда появляются печенье или шоколадный набор «Пушкин», на рюмки переносится фотографически точное воспроизведение Спасской башни, на головной платок — не менее натуралистическое изображение крейсера «Аврора». И тогда благое намерение достойно ознаменовать близкое сердцу каждого событие превращается в свою противоположность. То, что должно было в нас будить добрые чувства, возбуждает лишь недоумение, досаду, иронию, негодование от дискредитации самого дорогого. Можно привести много примеров неудачных сувениров. Гораздо труднее найти положительные примеры. Но они есть. Интересны некоторые работы художников-фарфористов, продолжающих агитационные традиции 20-х годов. В некоторых изделиях Ломоносовского, Дулевского, Дмитровского заводов орденские ленты, флаги, гербы республик входят в орнаментальное решение очень тактично, органично и не навязчиво. Плодотворно трудятся над сувенирными темами художники текстиля. Платок стал традиционным атрибутом многих спартакиад и олимпиад, конгрессов и фестивалей. Ежегодно к праздникам красного календаря выпускаются сувенирные платки, каждый раз новые, и среди них немало ярких, праздничных, красивых, сделанных со вкусом и талантом.

Сувенир всегда злободневен. Если он не поспел в срок, к событию, которому посвящен, он уже может не найти совсем потребителя. Поэтому так важны в сувенирном деле оперативность, умение быстро заменить устаревший ассортимент новым, чуткое отношение к запросам разных групп людей, на которых рассчитано данное изделие, очень важна точная адресованность сувенира. Вероятно, памятные значки научного конгресса в своем художественном решении будут принципиально отличаться от памятных значков спартакиады. И еще: сувенир подвержен моде. Часто в момент появления им восхищаются, за ними охотятся, их требуют. Но как только на прилавках их оказывается много, покупатель теряет к ним всякий интерес. Так вышли из моды маленькие плетеные лапоточки, которые несколько лет назад нравились. Теперь их покупают в основном иностранцы.

Новое сувенирное изделие должно быть остроумно и оригинально. Использование чужих находок ни к чему хорошему не приводит. Так, одно время всех умилял курящий ежик. Но за ним появились курящие деды Щукари, Тарасы Бульбы, только ускорившие охлаждение публики к подобной игрушке. Но при этом сувенирные изделия — предметы широкого потребления. Они изготавливаются сравнительно в большом количестве и, как мы уже говорили, недорогостоющи. А это возможно только при технических средствах массового тиражирования. Сувенирному производству техника и автоматика на пользу. Это положение очень важно в решении вопроса, каково отношение сувенирной промышленности к народному искусству, к народным художественным промыслам.

Произведения народных мастеров — замечательные сувениры. Но они ни в коем случае не могут рассматриваться как сувенирные изделия. Взгляд на промыслы как на производство сувениров таит в себе опасность перенесения методов изготовления промышленных сувениров на создание изделий художественных промыслов. Мы говорили, что массовые сувенирные изделия должны выпускаться большими тиражами. Если с этими мерками подойти к художественным промыслам, то окажется, что они плохо подготовлены к выполнению тех задач, которые стоят перед сувенирной промышленностью. Человеческой руке трудно угнаться за машиной. В этом соревновании ручной труд становится все менее творческим, так как с ростом спроса растут темпы производства, и мастеру уже важно сделать не получше, а побольше. Так, в Сардинии широкий сбыт традиционных плетеных изделий, украшенных народным орнаментом, и все увеличивающийся спрос на них привели к обеднению искусства: «Массовое изготовление корзиночек на продажу сделало их более упрощенными. Вместо грифонов на них появились горизонтальные полоски и шахматный узор, вместо сложных гирлянд, чередующихся с фантастическими птицами,— редкие, схематично выполненные цветочки» [1].

Приток туристов таит в себе опасность переориентации народного мастера на нового потребителя, нередко ищущего диковинную экзотику и желающего увидеть подтверждение своего взгляда на местную традицию, взгляда зачастую неправильного или упрощенного. Туристский бум рождает новую отрасль художественных промыслов — специальное производство сувениров. С народным искусством сувенирный промысел роднит то, что в нем особенно ценится ручной труд. В отличие от промышленных сувениров изделия сувенирных промыслов всегда рукотворны. Они нередко варьируют формы и декор народных изделий, но при этом принципиально отличаются от них. В то время, как произведения народного искусства рассчитаны прежде всего на потребителя из среды, близкой к производителю по национальной и социальной принадлежности, то промысел туристических сувениров с самого начала ориентирован на туриста, человека из другого социального мира, из другого города, края, страны. В этом отличие сувенирного промысла от традиционного народного искусства.

Народному мастеру совсем не безразлично, для кого он творит. Изменение адреса не может не изменить характера его искусства, незримыми узами он тесно связан со своей аудиторией.

Еще В. С. Воронов писал, что художественные кустарные промыслы должны иметь своего потребителя в первую очередь в глубине народной среды. Изделие народного художественного промысла, пущенное на конвейер сувенирного производства, ориентированное на человека, который не прочитывает тонкости местного орнамента, особенности технологии, уровень мастерства,— такое изделие неизбежно окажется безделушкой, не нужной нам самим и, в конце концов, мало интересной путешественнику, желающему глубже познать местную особенность культуры.

Опасно, когда восприятие народного искусства мельчает, когда в нем видят лишь сувениры. Такое отношение к народному искусству духовно обедняет не только мастера, но и потребителя.

Интерес туриста к народному искусству нередко приобретает уродливые, даже варварские формы. Вспомним недавнее туристское увлечение прялками у нас. Некоторые «просвещенные любители» старины и народного искусства, не умея оценить красоту формы корневой прялки, сделанной как бы на одном дыхании из одного куска ствола с корнем, безжалостно отпиливали и выбрасывали копыл, оставляя себе только резную или расписную верхнюю часть — лопаску.

Однако у этой проблемы есть и другая сторона. Охранительное, по преимуществу, отношение к народному искусству также настораживает и вселяет опасения, так как зачастую приводит к созданию для него искусственных форм существования, которые мешают ему развиваться естественно. Паоло Пардо рассказывает, как стремление сицилийских художников расписывать традиционные возки на темы современной жизни наталкивается на сопротивление туристского спроса, ищущего только «реликвии». «Все, что осталось от национального фольклора,— пишет он,— стало теперь заповедником для туриста» [2]. Но условия заповедника не могут не влиять отрицательно на развитие живого народного творчества, постоянно сочетающего традицию с поиском новых форм и сюжетов. Опыт Италии, классической страны международного туризма, не следует упускать из виду. Туризм, имея многочисленные неоспоримые положительные качества в развитии дружеских отношений между людьми, в развитии экономики и культуры, в то же время порождает ряд сложностей, связанных с изменением условий бытования ряда сфер искусства, в том числе народного творчества.

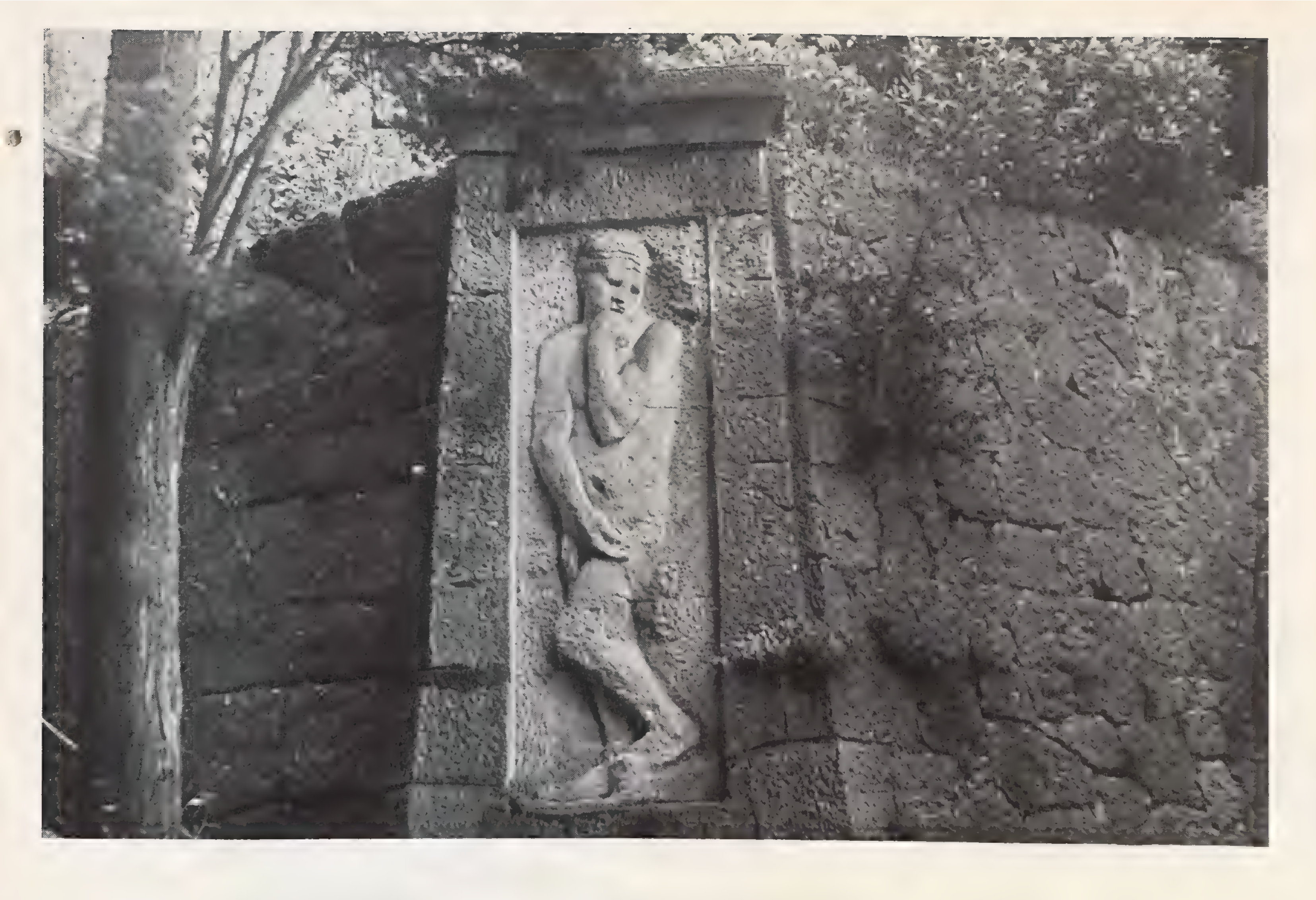
Для народных художественных промыслов задача состоит не в создании специального сувенирного производства, а в развитии народного искусства самого по себе, искусства, уходящего своими корнями в толщу народных традиций. Только будучи тесно связанным со своим народом, оно может представлять интерес для других народов в качестве сувенира. А сувениры нужны.

У сувениров большое доброе назначение. Это знак гостя, что он идет не с мечом, а с добром. Это знак хозяина, что он готов встретить гостя радушно и доброжелательно. Это призыв к добросердечию, к дружбе, взаимопониманию. Это доверчивый рассказ о своей родине с надеждой, что он будет понят, так как обращен к друзьям.

---

[1] *Н. Красовская.* Мастерство сардинских корзинщиков.— «ДИ СССР», 1964, № 3, с. 43.

[2] *Паоло Пардо.* Музейная реликвия или живое творчество.— «ДИ СССР», 1966, № 6, с. 21.



Поэт.
Рельеф на подпорной стенке сада скульптуры в Крыму близ Кастрополя.
1906—1911. Камень

К 100-летию А. Т. Матвеева

Слово об учителе

Михаил Аникушин

Мы отмечаем знаменательный юбилей — 100-летие со дня рождения Александра Терентьевича Матвеева, в искусстве которого возродились глубокие традиции русской скульптуры.

А. Т. Матвеев великий скульптор XX века, он создал произведения редкого значения и художественной ценности, которые сразу же после появления становились влиятельной силой в русском, а позднее и советском искусстве.

Творчество Матвеева многогранно как по содержанию, так и по охвату жизненных явлений.

Произведения его весьма разнообразны. Ему принадлежит необыкновенный скульптурный ансамбль, расположенный в Крыму в парке, на высоком берегу над морем. Это целая пластическая сюита, созданная в синтезе с природой. Когда бы вы не пришли в этот парк, вас охватывает чувство восхищения. Масштабность, нежность, высокая душевность отличает эту действительно русскую скульптуру.

Ни время, ни фашистское варварство не смогли уничтожить той основы, на которой работал мастер, эта основа — гуманизм и глубокие раздумья о жизни и красоте человека.

Когда совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, А. Т. Матвеев был в первых рядах русского искусства, ставшего на сторону народа, на сторону Октября.

Он создает большую статую К. Маркса и устанавливает этот памятник у здания Смольного в Петрограде (1918). Новое понятие о памятнике революционерам выражено в простоте и мужестве, в величии и человечности.

К десятилетию Матвеев сделал символическую группу «Октябрь». Этому произведению суждено было открыть страницу смелости и новаторства. Она стала вехой в советском искусстве. Скульптурная группа теперь установлена в Ленинграде перед входом в новый дворец «Октябрьский», где происходят все торжественные собрания города. Произведение «Октябрь» достойно воздвигнуто на этом месте.

Идут годы и вот вновь прекрасное, благородное — статуя «Физкультурница», или как ее зовут «Кариатида». Простота, целомудрие и сила, античная размеренность и земная прелесть. Много надо было обдумать автору, чтобы мужественно продолжить путь реализма, начатый им смолоду.

Но главное в творчестве Матвеева — верность натуре, правда художественная, правда жизни, глубочайшее познание благородства духа. Иллюзорность же формы всегда была противна Матвееву.

А. Т. Матвеев был патриотом, он был членом КПСС, избирался депутатом в органы Советской власти. Его гражданственность неподкупна.

Им создана великолепная серия портретов, например, портрет А. И. Герцена (1912). Как рассказывала его жена Зоя Яковлевна, портрет распространялся среди интеллигенции того времени, что было небезопасно. Необыкновенны по силе выразительности портреты: «Каменотес», «Садовник» — простые труженики, исполненные благородства и народной силы.

Портреты М. Волошина, В. Станюковича, несмотря на свои малые размеры, монументальны, они полны неотразимого индивидуального характера. Работа над характером, проникновение внутрь его отличает все творчество Матвеева.

Портреты М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, М. Н. Ермоловой. «Рабочего» — во всех поучительна огромная любовь к образу изображаемого и беспощадная требовательность скульптора к самому себе.

«Конечно, я никогда не мог бы отказаться от своей реалистической направленности. Но готовых форм природа все-таки не дает. Форма требует от нас больших усилий... — писал Матвеев.— В настоящее время я работаю над портретом Пушкина и Ленина. Если бы одолел эти вещи до конца, я был бы счастлив». И далее: «Мы с вами обладаем прекрасной эстетической теорией, у нас прекрасное содержание жизни, изобилие образов, изобилие людей, не только выдающихся, но и самых обыкновенных, которые еще не успели себя выразить и даже, если бы они не выразились, все равно они существуют, а для художника это же представляет огромный интерес, их довыразить», создать образы этих людей...

Вот какое прекрасное завещание оставил Матвеев молодым художникам, нашему советскому искусству, искусству социалистического реализма, борющемуся за гуманизм, за мир, за идеи нашей коммунистической партии.

Сейчас в Ленинграде, в Государственном Русском музее, проходит выставка произведений Александра Терентьевича Матвеева. Все, кто вновь встретился с его произведениями, ощутили восторг творчества и одухотворенность великого художника.

Это большой праздник советского искусства.

Необыкновенное качество скульптуры Матвеева состоит в том, что сколько бы зритель не обращался к ней, все время он находит в ней новые впечатления, обогащающие его благородством.

Нимфея.
1906—1911. Мрамор

Мальчик.
1906—1911. Мрамор

Сад скульптуры А. Матвеева

Раиса Аболина

Каждая эпоха кроме осуществленных замыслов имеет еще как бы сокровенные внутренние цели, которые ей не всегда удается последовательно и цельно воплотить в действительности. Синтез искусств — архитектуры, скульптуры и живописи, соотношение их со средой, определение места ансамбля в окружающей природе — одно из самых интересных творческих устремлений зодчих и художников XX века.

По ряду причин и, прежде всего, из-за отсутствия стилистического единства в архитектуре, эта цель не получает своего настоящего, несущего новые художественные качества раскрытия. Поиски в этой области остаются в виде проектов, фрагментарных эскизов или же воплощаются как детали декоративного оформления, довольно случайно включенного в тело современных зданий стиля модерн в различных его ответвлениях. Еще меньших контактов достигают изобразительное искусство и архитектура с природой, что так развито было, например, в искусстве русского классицизма. Декоративная скульптура обычно академического толка, стилизованная, будь то украшение фонтана или статуя в парке, большей частью оставалась чуждой природе или даже диссонировала с ней. На этом фоне выделяются смелые поиски и достижения подлинных новаторов синтеза, идущих к нему глубоко осознанными непроторенными путями. Среди них особый интерес представляет деятельность А. Т. Матвеева. Счастливое стечение обстоятельств позволило Матвееву в пору расцвета его творчества создать ансамбль, ставший уникальным в русском искусстве начала века.

Уединенный, удивительно плодотворный период работы в Кикерино под Петербургом (1907—1912), привел Матвеева к утверждению в пластике новых задач.

В результате настойчивых поисков, особенно напряженной и вдохновенной работы, Матвеев выполняет цикл скульптур, объединенных внутренней общностью. И хотя все начиналось со скромных этюдов обнаженной натуры, тщательного изучения ее в рамках станкового искусства, новые складывающиеся философское и художественное видения выводят скульптора к широким обобщениям, созданию синтетических произведений, в основе которых лежит утверждение высокого гуманистического идеала, понимание особого места человека в мире, его вечного стремления к гармонии с природой.

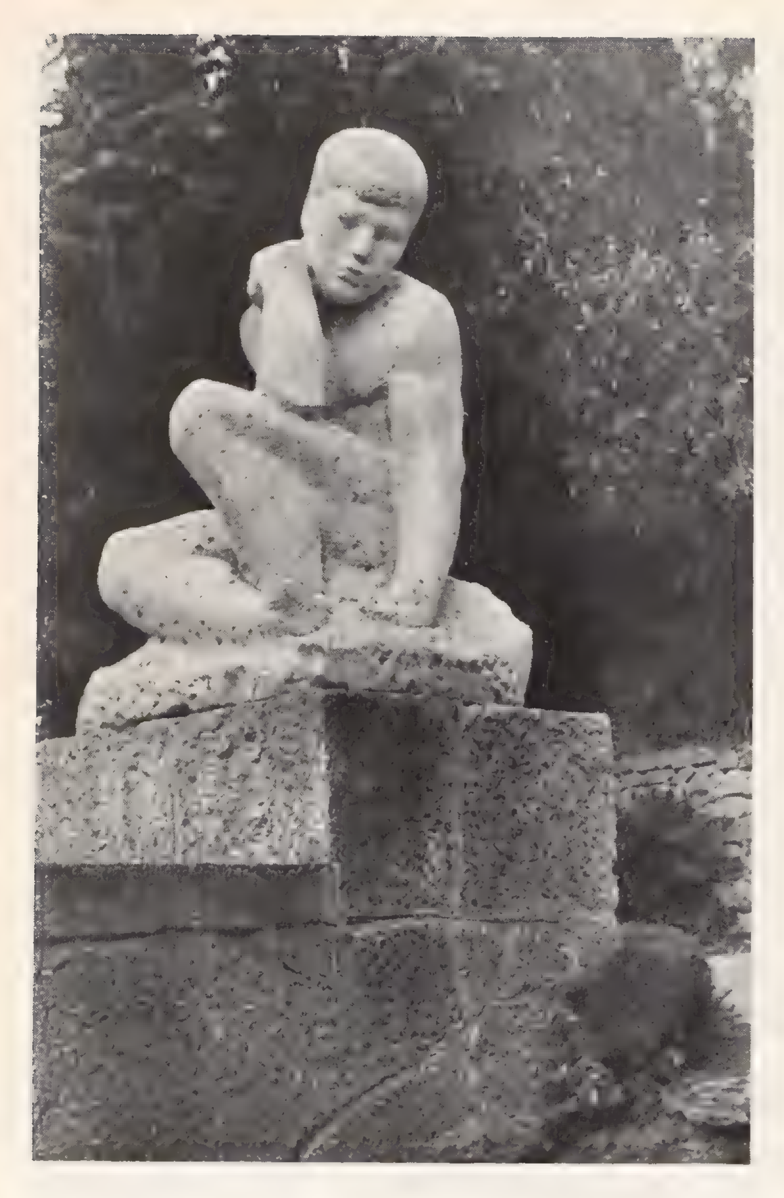
На этой основе рождается и особая пластическая система Матвеева, где он, опираясь на образцы классического искусства, создает произведения подлинно новаторские. Скульптор строит свои статуи по законам внутренней архитектоники, как бы по законам «формотворчества» самой природы, подчеркивая в них внутреннюю способность к росту, развитию, становлению. Не теряет он при этом и цельности, устойчивости композиции. Идя от непосредственного впечатления индивидуально-неповторенного к выражению общего, он вырабатывает, а вернее обновляет ряд приемов, которые были известны еще в античной скульптуре. Контрастное движение, ротации, сдвиги масс и, в конце концов, достигнутые равновесие, гармония служат у него одной цели — выражению духовного в человеке. Его фигуры и группы как бы пронизаны единым током, особым пульсирующим ритмом. Эта наполненность, живое начало выражается и в обработке поверхности его статуй, чуть пористой, чуткой к нюансам света и тени.

Решая проблемы чисто станкового искусства, Матвеев постепенно выходит за видовые рамки этого жанра. Его





Купальщица.
1906—1911. Мрамор



Засыпающий мальчик. 1906—1911. Мрамор

Четыре атланта, поддерживающие мостик. 1906—1911. Бетон

произведения этих лет непроизвольно складывались в циклы, они объединялись общим настроением, раскрывали различные фазы сходных переживаний, как бы по-разному проявленных во вне. Им не доставало только пространства, в котором они могли бы зажить полной жизнью.
Такое пространство нашлось. В 1906 году на вилле Я. Е. Жуковского, строящейся на южном берегу Крыма в Кучук-Кое, где Матвееву была предоставлена возможность создания большого скульптурно-паркового ансамбля.
Скульптурная часть ансамбля оказалась самой содержательной, цельной по пространственно-пластическому решению, по полноценности каждого произведения входящего в него. Цикл Матвеева был посвящен юности, пробуждению творческих сил в человеке и был пронизан идеей его духовного становления. Это было еще что-то хрупкое, формирующееся, развивающееся, но прекрасное своим будущим, своими глубоко скрытыми и постепенно проявляющимися духовными качествами.
С помощью местных каменотесов Матвеев переводит свои композиции в мрамор и инкерманский камень (кое-что было исполнено в керамике). И хотя он жалуется на грубость местного материала, трудности его обработки, но воплощенные в материале вещи, по выражению самого скульптора, «еще больше вошли в закон».
В расположении скульптур в парке, спускающемся террасами к морю, были использованы два различных принципа. В начале, вдали от дома — это неожиданно возникающие, как бы затерявшиеся в гротах и зелени композиции. И первая среди них группа «Спящие мальчики», помещенная у самого прибоя на обрывистом берегу. Она удивительно вписалась в прихотливый излом берега, в изгиб поднимающейся вверх дороги с балюстрадой. Рельефы, помещенные на камнях, на опорных стенках в самом парке, как бы утверждали этот принцип дороги — извилистой, переходящей в тропинки, то возникающие, то теряющиеся, но в конце концов приводящие к главным магистралям, ведущим к дому.
Второй принцип господствовал вблизи архитектурных построек. Два параллельно идущих каскада лестниц, по которым спускались от дома к морю, определили более регулярную симметричную систему. Главная лестница, начинающаяся от небольшой площадки перед домом, воспринималась как целостный комплекс, единовременно обозримый в пространстве. Четыре сидящих фигуры на верхних и нижних уступах маршей создавали нежный гармоничный аккорд, где царили тихая задумчивость, сосредоточенность чувств. Ощущение сна, неясной мечты прерывалось внизу, находя разрешение в как бы развернутой навстречу солнечным лучам «Нимфее», стоящей по середине небольшого круглого бассейна.
Две композиции, начинающие и завершающие второй каскад лестниц, читались уединенно в собственном пространстве и, вместе с тем, могли восприниматься в связи со скульптурой главной лестницы, расположенной поблизости и соединенной со вторым каскадом перекидным мостиком. Фигуры четырех мальчиков (данные попарно и как бы в зеркальном отражении) поддерживали этот мостик внизу. Такое размещение скульптуры создавало различные точки восприятия ее отовсюду, на разных уровнях и в многообразных связях. Фигуры и рельефы органично сочетались с природными формами, с зеленью молодого, только что закладывающегося парка, его водоемами, куртинами, площадками. Мрамор и белый камень, из которых высекались фигуры, прекрасно выделялись на фоне темнеющей зелени молодых кипарисов, проступали сквозь ажур ветвей южной акации (растительный мотив, использованный в росписях дома П. Кузнецовым). Созданные Матвеевым скульптуры не только выдержали конкуренцию с ослепительно сверкающей природой южного берега, где как бы собрались основные ее элементы — цветущая земля, горы, море, но и сумели создать вокруг себя особую атмосферу тишины, покоя, тонкой душевной настроенности. Так велика была сила их «пластического излучения», что вокруг отдельных скульптур и групп образовывались зоны особого

воздействия на человека, они определяли маршрут его движения по саду, склоняли к размышлению, интимному переживанию. Утверждение права на простые человеческие чувства, тонкие душевные переживания, культ настроения сделали ансамбль характерным созданием своего времени.

Как и в своей новаторской пластике, в осуществлении паркового ансамбля Матвеев шел непроторенным путем. Правда, какие-то опоры, хотя и разной степени «прочности», у него были на этом пути. Так же, как в утверждении своего идеала в скульптуре, он отталкивался в какой-то мере от традиций русского классицизма поры его расцвета, и в парковом искусстве он, конечно, использует богатый опыт старых садов и парков. Современная же практика в этой области ничего не могла дать художнику. Впрочем, какие-то уроки он возможно черпал в тех общих идеях, которые давали живопись и эскизы театрально-декорационного искусства начала века. Например, в пейзажных фонах картин В. Е. Борисова-Мусатова, для которых живописец специально изучал парки XVIII века. Можно думать, что и произведения других художников вдохновляли его — от акварелей В. Серова на античные темы до листов, посвященных Версалю и Царскому Селу «мирискусников». Именно они лучше всего выражали мечту своего мятежного века о прекрасной гармоничной среде, «очеловеченном пространстве», мечту, которую Матвеев стремился воплотить в ансамбле сада скульптуры. Характерно, что в свою очередь созданный им парк сам стал предметом изображения художников (в частности, в акварелях П. Уткина). Ансамбль Матвеева трудно поставить в ряд с чем-либо подобным или хотя бы **выстроенном** в другой художественной системе, но приближающееся по своему художественному значению к нему. Его просто не было в современном русском искусстве. А если бы мы обратились к западному искусству той поры, то нашли бы весьма отдаленные аналогии, покоящиеся, впрочем, на иных принципах. Путь, которым шел Матвеев в области синтеза, вел в будущее, и не потому ли именно в наше время по достоинству был оценен этот опыт.

*

Уникальность матвеевского парка побуждает проследить его судьбу во времени. Бурные события века не пощадили его. Особенно пострадал он в годы Великой Отечественной войны во время фашистской оккупации.

В конце 50-х годов по инициативе Г. П. Преснова, старшего научного сотрудника ГРМ, возникла идея научно-художественной реставрации ансамбля: большинство оригиналов скульптур или слепков с них хранилось в Русском музее. На призыв откликнулись ученики Матвеева, известные ленинградские скульпторы, опытные мастера — А. Игнатов, В. Стамов, А. Тимченко, Э. Эйдлин, А. Черницкий.

Несколько лет трудились скульпторы, воссоздавая вещь за вещью, стараясь правильно передать общий дух ансамбля, сохранить каждую его деталь.

И хотя некоторые изменения все же произошли, так как часть скульптур была безвозвратно утрачена, или же нельзя было поместить композицию на том месте, где она прежде стояла, в целом реставрированный ансамбль оказался близок к тому, как осуществил его автор в свое время.

Сейчас начинается реставрация дома, освобождение его от поздних пристроек, расчистка сохранившихся росписей и панно. Необходимо привести и зеленую архитектуру в то соответствие, которое виделось автору при закладке и росте парка, где предполагался всесторонний синтез природных и «рукотворных» форм.

Идейно-эстетическая значимость ансамбля, его уникальность, глубокое решение в нем ряда важных проблем синтеза, волнующих и на современном этапе развития наше искусство, обязывают к особенно бережному и заботливому отношению к нему.



Пробуждающийся. 1906—1911. Мрамор

Главная лестница со скульптурой. 1906—1911



Наш дом в Марокко

Яков Белопольский

Рост политических и экономических связей Советского Союза, активная позиция нашего государства в борьбе за мир значительно расширили дипломатические связи СССР со многими странами всех континентов.

За последние годы построено или строится большое количество наших посольств, зданий представительств за рубежом.

Комплекс зданий и сооружений посольства СССР в Марокко в городе Рабате выделяется среди построенных посольств высоким творческим уровнем архитектуры. Авторский коллектив архитекторов, художников и инженеров сумел в конкретных условиях создать настоящий синтез этих трех профессий.

Мне кажется, что главным достоинством архитектуры комплекса, как его фасадов, так и интерьеров является: интересное пространственное функционально-необходимые постройки и сооружения; поиск в интерьерах, в деталях, в росписях и декоративных элементах присущего советской архитектуре характера, глубокого творческого понимания традиций нашего искусства и требований современности.

Именно поэтому, при всей новой трактовке форм и конструктивных приемов, здание посольства несет черты архитектуры нашей Родины, в нем присутствует определенная и принципиальная приверженность авторов к выражению этой идеи. Ему чужда интернациональная безликость современной архитектуры, здесь мы попадаем в близкую нашему искусству среду.

Территория посольства находится в зоне города, насыщенной зелеными пространствами с невысокой застройкой. Форма участка, относительно ровный его рельеф, наличие четырех групп зданий (служебно-представительской, жилой, клубной и хозяйственной) во многом определили принципиальное решение генерального плана и его архитектурно-пространственную композицию, с четким функциональным размещением всех объектов на участке, превращенного в парк. Служебно-представительская зона отнесена ближе к магистрали и имеет с нее парадные вход и въезд. Здесь установлен флагшток с государственным флагом СССР. Почетные гости имеют возможность непосредственно въехать на территорию к главному подъезду и от машин до входа следовать под солнцезащитным козырьком. В зоне выделен посольский сад для проведения приемов на открытом воздухе, с фонтаном, подсвеченным в вечернее время. Посольский сад связан с представительскими помещениями широкой открытой мраморной лестницей.

Зона жилого дома включает в себя озелененный двор и оборудованные площадки для отдыха детей и взрослых. Планировка квартир в системе галерейного типа дома с лоджиями вдоль двух фасадов удобна и учитывает климатические, температурные условия города. Зона клуба и школы с озелененными внутренними двориками имеет спортивные площадки и декоративный водоем. В клубе зрительный зал с обширным фойе оборудован широкоэкранной киноустановкой. Хозяйственная зона, удаленная от других зон, имеет самостоятельный въезд.

Все функциональные взаимосвязи этих зон решены безукоризненно. Особый интерес бесспорно представляет решение служебно-представительской группы помещений. Эта группа состоит из трех разновеликих и разноэтажных объемов, которые функционально тесно взаимодействуют между собой. Это двухэтажное представительское здание, в котором размещаются аванзал, зал приемов, гостиные, банкетный зал и пищеблок; парадные помещения имеют повышенную высоту залов, отличаются высококачественной отделкой. Два других здания включают в себя служебные помещения.

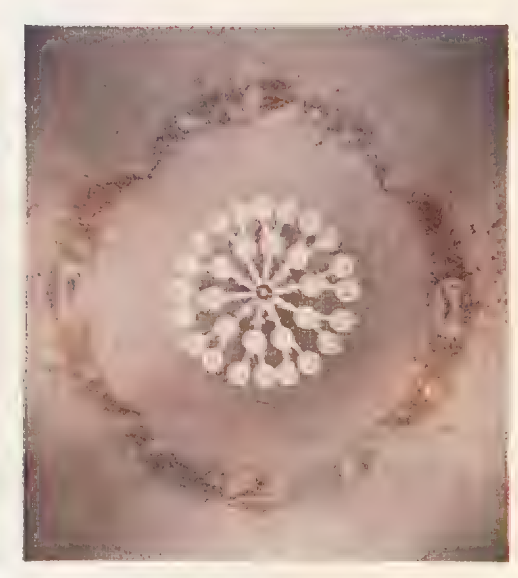
Большой творческой удачей авторов является создание композиционного решения, объединяющего эти разные объемы в единую систему, периптером колоннады, которая выполняет не только композиционные задачи, но и технические и солнцезащитные функции. Благодаря этому, решенному в виде современных грибовидных опор периптеру, отодвинутому от стен объемов, достигнута цельность и выразительность, и не будем бояться этого слова, — представительность всех трех корпусов, без насилия над планировкой каждого из компонентов.

Этот прием позволяет выявить светотенью пластичность объемов — мы из-под портика между колоннадой и контурами зданий видим небо, архитектуру двориков.

Насыщенная по цвету естественная среда, пластичность объемов и деталей, лоджий, колоннады, рельефных наличников, наружных лестниц и козырьков с учетом яркого солнца в течение почти всего года, дающее сильные контрасты света и тени, продиктовали авторам сдержанное цветовое решение наружной архитектуры, выполненной в железобетонном каркасе (необходимом также из-за сейсмичности) с отделкой итальянским травертином и вы-








сококачественной камневидной штукатуркой.

Интересно запроектированная конструкция портика из грибовидных опор вместе с архитектурой всех объемов создает выразительный и пластичный скульптурно-живописный образ главного корпуса — служебно-представительской группы зданий. Инженерная группа авторского коллектива — В. Васильев, И. Сычев, Д. Сокортов — создала не только интересные конструктивные решения, но также оригинальное инженерное оборудование комплекса и технологическую схему.

Авторы сознательно и целенаправленно стремились в трактовке образа всего ансамбля и его отдельных частей привлечь национальные традиции русского зодчества. Большие творческие усилия были направлены ими на разработку интерьеров комплекса посольства, как главных помещений, так и второстепенных. Естественно, парадные помещения приемного корпуса привлекли особое внимание авторов. Содружество архитекторов Г. Макаревича (руководитель авторского коллектива), Н. Вавиловой, Э. Климова с художниками И. Макаревичем, Э. Жареновой, В. Васильцевым и Н. Ельцовой оказалось плодотворным и эффективным. Бесспорен большой творческий успех художников, сумевших создать ряд великолепных монументальных росписей, гобеленов и витраж. В росписях банкетного зала и большого зала приемов, в их рисунке и цвете проявлено тонкое чувство архитектоники интерьера в целом, рождая ассоциации с изящными произведениями русского интерьера XVIII—XIX веков. Но ассоциации эти только внешние, потому что сделаны они художниками и архитекторами на основе современной конструктивно-архитектурной структуры, выполнены с большой художественной культурой. В росписях сознательно переброшен мостик в нашу классику, что для здания, построенного вдали от Родины, является принципиально важным творческим приемом.

Вестибюль и парадная лестница, аванзал, зал больших приемов, гостиная второго этажа, малый банкетный зал объединены общим решением: здесь пространство переливается через широкие проемы одно в другое; каждому помещению придана своя характеристика. Аванзал, вокруг которого расположены представительские помещения посольства, отделан серым марокканским мрамором с интенсивным рисунком. Особую торжественность помещению придает созданный из массивного колотого стекла витраж, днем смягчающий яркий солнечный свет, удачно подсвеченный в вечерние часы.

Большой зал приемов раскрывается широким остекленным проемом на просторную террасу и сад. Зал фланкируется торцевыми стенами с двумя гобеленами «Тройка» и «Русские города», хорошо вписывающиеся в композицию зала. Они вытканы в золотисто-серых тонах с включением синих и терракотовых деталей. Гобелены выполнены в условной манере, в обобщенном и скупом рисунке и цвете и, по замыслу авторов, созвучны русскому искусству, древним фрескам Ярославля.

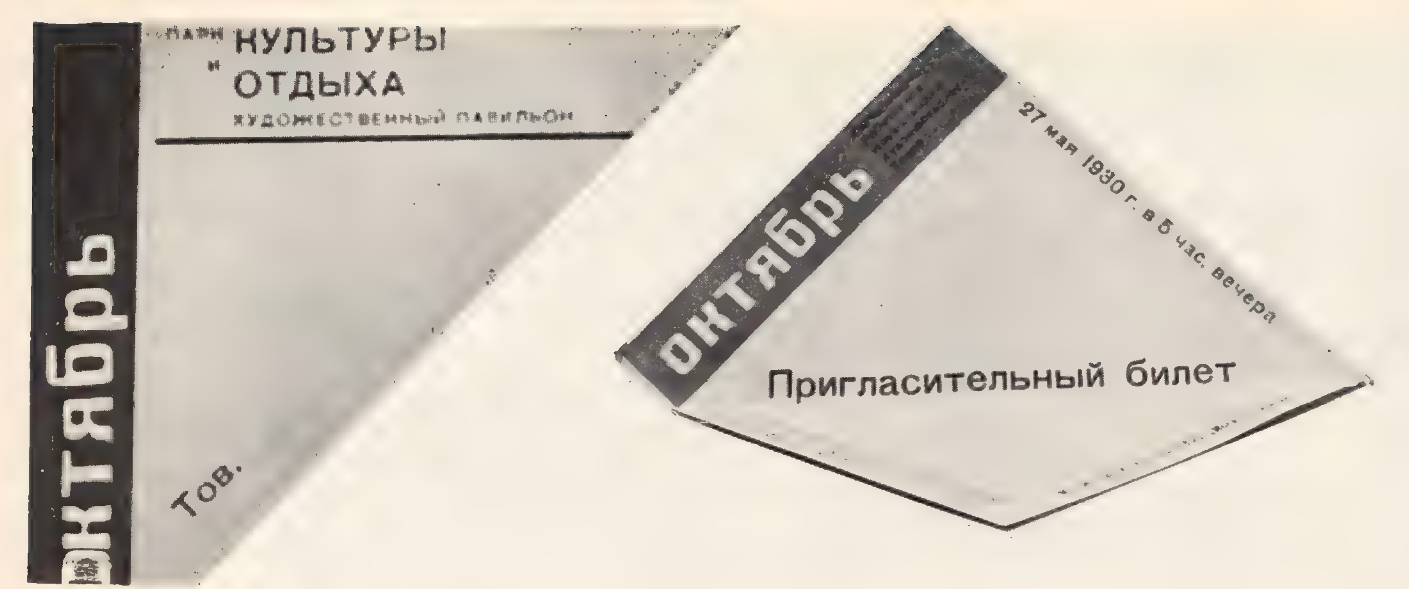
Единство архитектуры и изобразительных средств достигается орнаментальной росписью пирамидальных куполов, выполненной в серебристо-серой гамме, и обработкой стен зала белыми вертикалями канелюр разнообразного профиля из деревянных панелей, отделанных шлейфлаками. Серый мраморный пол с рисунком из больших квадратов более темного тона подчеркивает торжественность белых стен, гобеленов и хрустальных люстр.

Другой интерьер — банкетный зал создан авторами, как прообраз трапезной. Почти квадратное помещение венчает глубокий расписной трапециевидный купол с хрустальной люстрой. По периметру зала проходит невысокая мраморная панель — «полотенце», являющаяся как бы основанием стенописи. Лаконизм зала смягчается воздушной живописью росписи.

Все интерьеры в здании выполнены добротно, с большой любовью к деталям (о которых мы порой забываем), с большим пониманием природы применяемых материалов. Следует особо отметить, что авторам удалось не только добиться высокого художественного качества отдельных интерьеров, но сохранить, удержать и в результате получить стилевое единство всех помещений, а это обычно самая трудная задача.

В заключение хотелось бы также подчеркнуть высокий уровень работ по благоустройству парка в целом, сада для приемов на открытом воздухе, посольского сада, где центром композиции является большой фонтан с круглым бассейном и семью пирамидальными струями. Сады украшены зеленью местных пород деревьев и кустарников.

Коллектив авторов — архитекторов, художников и инженеров — можно поздравить с большим творческим успехом.



Ранние вещи Телингатера, сложные объемные конструкции, не всегда однозначно ориентированы в пространстве: искать в них «верх» и «низ» — порой пустая трата времени. Каждая плоскость ориентирована по-своему, хоть это и увязывается, согласуется в единой форме. И если чтение, рассматривание поздних акцидентных вещей строго «запрограммировано», то работы конца 20-х годов имеют множество фаз и вариантов восприятия.

АКЦИДЕНЦИИ ТЕЛИНГАТЕРА

Максим Жуков

ИСТОРИЯ

Границы акциденции в трудах, посвященных ей, очерчены довольно расплывчато. С одной стороны, говорится, что «изготовление акциденции, то есть той области типографских работ, которая в противоположность книгам и газетам удовлетворяет потребностям ежедневного делового обихода,— развилось, как особая отрасль печатного дела» [1], *с другой,— что обыкновенный титульный набор, например, «это, так сказать, азбука акцидентного наборщика»* [2]. *В руководствах по акциденции главы об оформлении титульных элементов книги соседствуют с разделами, посвященными малым формам — таким, как визитные карточки, программы танцев, порядок кушаний и т. п. Неопределенность предмета акциденции объясняется сложностью ее судьбы, конкретными историческими причинами. Неоспоримыми объектами акциденции, тем не менее, являются: этикетки, ярлыки, коробки, обертки; приглашения, поздравления, грамоты, дипломы; облигации, акции, объявления, листовки; меню, программы; бланки, формуляры, конверты, билеты и прочее.*

В творчестве Соломона Бенедиктовича Телингатера акциденция занимала особое место. И не только потому, что была своего рода лабораторией, где он уточнял принципы, на которых строилась его работа в книге (ведь он был по преимуществу книжный художник). Смолоду глубоко воспринявший идеи типографского конструктивизма, Телингатер не мог не разделять повышенного интереса к этому жанру графического искусства. «Моня-комсомолец» (как он одно время подписывал свои работы) был горячим приверженцем новой типографики. И эта юношеская привязанность не оставляла его всю жизнь: с середины 20-х и до конца 60-х годов работа над акциденцией сопутствовала его деятельности в книге, периодике, в проектировании шрифтов. Интересно проследить, какой эволюции подверглась эта работа. Ведь акцидентная форма точно и ярко (а главное оперативно) отражает время, а если художник работает над ней серьезно, то и творческую позицию автора. С. Телингатер, как и его друзья-конструктивисты, ценил это качество акциденции — служить быстрому и широкому распространению определенных художественных принципов. Такое понимание акциденции нашло законченное выражение в оформлении пригласительного билета на вечер 20 апреля 1933 года в Доме печати — он представляет собой маленькую брошюрку, содержащую тезисы доклада С. Телингатера об идейных и методологических основах типографского искусства.

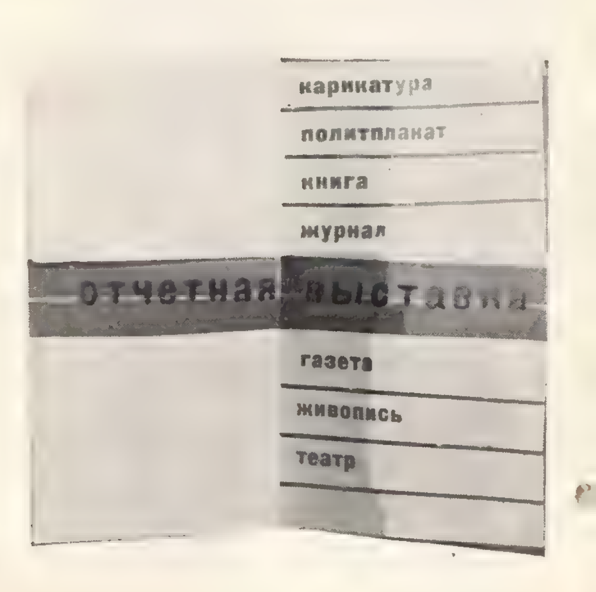
За годы творческой деятельности Телингатера изменился не только внешний облик его акцидентных работ — изменилась их типология. Типология ранней акциденции более разнообразна: это и бланки, и поздравления, и афишки, и приглашения — последние особенно ярко отражают кипучий характер общественной и художественной жизни тех лет: дискуссии, выставки, творческие отчеты, «рапорты», конференции, «смотры сил». Послевоенные работы художника посвящены, как правило, выставкам, юбилеям или праздникам — обычно это приглашения на вернисажи и поздравления; большое место в поздней акциденции Телингатера занимают также грамоты и дипломы.

Наряду с явным сужением типологии претерпевает изменение и сам метод работы. Проектирование акцидентных форм в 20—30-е годы носило у Телингатера более комплексный, широкий характер. В наши дни, когда нормой в работе издателей стало заказывать, например, оформление гастрольной афиши одному художнику, а макет программы другому, можно лишь удивляться, вспоминая, что Телингатер сделал для выставки Кукрыниксов 1932 года не только знаменитый треугольный плакат, приглашение и широко известный «двухъярусный» каталог-альбом, но и сам оформил эту выставку. Акцидентные работы художника 40—60-х годов значительно более обособлены, изолированы, хотя понимание ансамблевой сущности акциденции сохранялось у художника всегда, о чем, в частности, свидетельствует большой оформительский комп-



Акцидентная форма свободнее книжной, она может иметь множество вариантов объемно-пространственной конструкции. Это ее свойство прекрасно чувствовал молодой Телингатер. Его работы впечатляют разнообразием и остротой пространственных решений. При этом объемная конструкция не являлась чем-то внешним по отношению к материалу и графическому замыслу. Акцентируя смысловую разверстку элементов текста на разных плоскостях, она была тесно увязана и с их наборным оформлением.









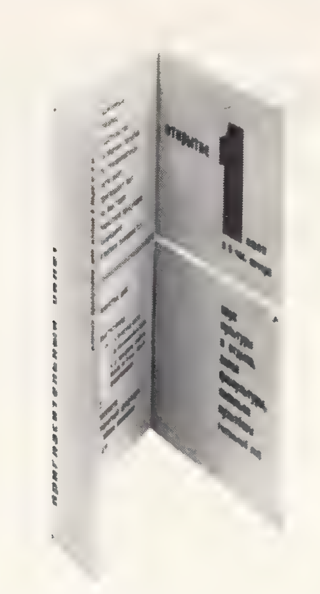


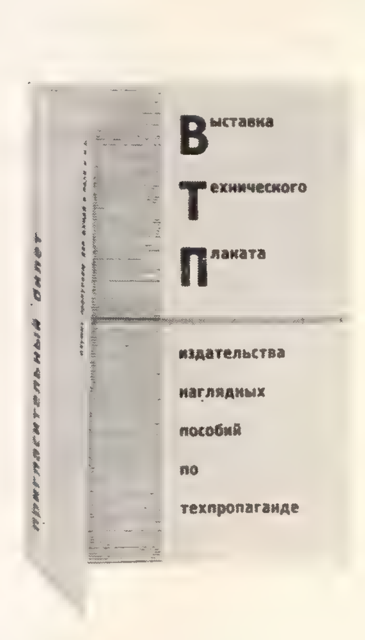
лекс, выполненный им в 50—60-е годы для журнала «Полиграфия». Меняется со временем и текстовая структура акцидентных форм, и это очень существенно, ибо она является непосредственным объектом типографического оформления. Текстовой материал ранней акциденции намного богаче: здесь, помимо непременных информационных сведений, можно увидеть и лозунги, и цитаты, и разного рода справочные сведения; почти все приглашения конца 20-х — начала 30-х годов содержали подробную программу мероприятия, часто — номера трамваев и автобусов для проезда к месту его проведения (приглашение на открытие Дома отдыха работников печати содержало даже расписание движения электричек!); каталог выставки Кукрыниксов 1932 года снабжен подробным планом экспозиции, что, к сожалению, не встречается в наши дни. Понятно, что своим разнообразием, яркостью, силой воздействия ранняя акциденция Телингатера в немалой степени обязана интересно, творчески составленной текстовой основе. Однако чем дальше, тем больше структура текстового материала упрощалась, его композиция канонизировалась, выражения отливались в штампы, что в конце концов и привело к тому невыносимому стандарту, который мы имеем сейчас. Это прискорбное явление, вызванное формальным отношением к работе над текстами акциденции, связанное с явной бюрократизацией этой работы, не может не сказаться и самым отрицательным образом на работе оформителя-акцидентщика. Оно отразилось и в работах позднего Телингатера.

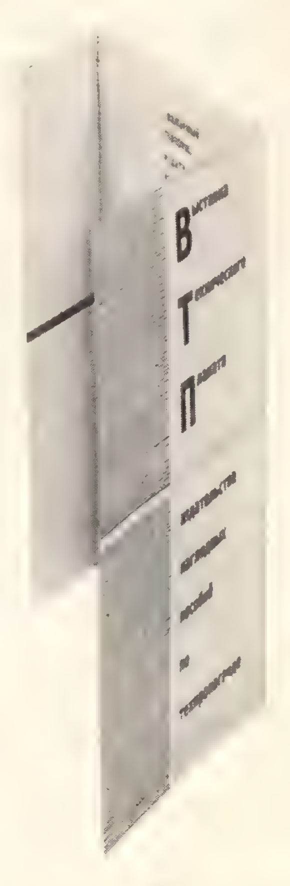
Одним из существенных моментов композиции акцидентных форм является их объемно-пространственная конструкция, в принципе менее детерминированная и консервативная, чем в книге, где форма статичней, жестче и вполне оправданна — намного труднее поддается изменениям и трансформациям. Исходя из специфической структуры текста, его смысла, назначения предмета, С. Телингатер искал острой, всякий раз новой формы для своих акцидентных работ 20—30-х годов. С годами, однако, объемно-пространственное решение акциденции теряет свою самобытность и все более приближается к книжной форме. Не остались неизменными как изобразительные средства решения акциденции, так и приемы их использования. Впрочем, эта эволюция соответствует тем переменам, которым подвергся графический язык книжного оформления. В ранних работах С. Телингатера поражает последовательное применение чисто типографических, прежде всего наборных, оформительских средств: это — типографские шрифты, линейки, плашки и т. п. Постепенно акциденция, хотя и в меньшей степени, нежели книга, становится скорее объектом украшения, чем построения (это тем заметнее, что, как отмечено выше, сама ее объемная основа становится достаточно стандартной так же, как и текст). В акциденцию приходят рисованные, стилизованные и т. п. шрифты, рисунок, фотографии (портреты, как правило), орнамент, фактуры. Меняется и колорит акцидентных форм. Художник отходит от первоначальной строгой триады, его палитра делается богаче, разнообразнее. Во многих случаях цвет получает некоторую символическую или иллюстративную нагрузку (красный цвет официальной акциденции 40-х годов — это уже другой красный цвет, нежели в ранних работах С. Телингатера), но нередко выбор цвета объясняется и чисто вкусовыми мотивами; часто встречаются серый, голубой (кобальт), коричневый — любимые краски художника. Изменилась, однако, не только морфология типографики, иным стал ее синтаксис. Если в своих ранних наборных обложках конца 20-х годов С. Телингатер работал и как продолжатель традиционной линии развития типографского искусства (например, для книг издательств «Долой неграмотность!» и «Охрана материнства и младенчества»), и как новатор-конструктивист, то эстетика его акциденции тех же лет исключительно конструктивистская. Видимо, это объясняется тем, что акциденция в большей степени предмет материальной культуры, нежели книга, элемент повседневной жизни, возможность

Гибридные формы, имеющие многофункциональный характер,— такие, как приглашение-программа, приглашение-брошюра, путевка на курорт — были очень распространены в акциденции конца 20-х — начала 30-х годов. Последнее удлиняло сроки жизни этих «печатных эфемер», большинство которых было задумано так интересно, сработано так добротно, что одно это придавало им характер сувениров. Хорошие вещи трудно выбрасывать, даже такие «однодневки».









Шрифт ранней акциденции Телингатера (как правило — гротескового типа) в своей композиции ориентирован на предельно выразительную интерпретацию текста, а также на выявление пространственной конструкции вещи, расположение плоскостей и сгибов которой дает координаты. оси для выключки наборных элементов.



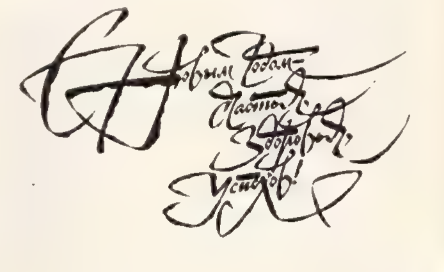
Краски работ 20—30-х годов условны — это почти всегда черная и красная (+ белая) бумага, реже — синяя; традиционные для книгопечатания, эти цвета были к тому же основой колорита супрематической живописи, оказавшей решающее влияние на сложение стиля конструктивистской типографики.



оформления которого вне «конструктивного стиля» Телингатер, как и его единомышленники, не могли допустить даже в мыслях.
Наборные композиции в ранних вещах С. Телингатера столь же разнообразны (а часто и неожиданны), сколь разнообразны объемно-пространственные их решения, сколь ярки, нестандартны их тексты. В работах 40—60-х годов, в связи с тем, что акцидентные формы в большей степени стали строиться по законам книжного искусства, также и типографическая их композиция теряет акцидентное своеобразие: ее элементы оформляются подобно титульным элементам книги, часто по симметрической схеме или со свободной выключкой строк. Огромное значение в работе оформителя играют полиграфические материалы. В отличие от искусствоведческого понятия «материал», которое в данном случае охватывает и набор, и краску, полиграфисты имеют в виду бумаги, картоны, ткани и т. п. И если не учитывать отношения к этим материалам С. Телингатера, а исходить только из анализа типографики, колорита и т. п. аспектов его работ разных лет, то вряд ли возможно достаточно полно понять значение материала в творчестве художника. Конечно, искусство оформления книги более показательно в этом плане ввиду большего разнообразия применяемых материалов; однако и акциденция по-своему отражает те же закономерности изменения роли материала, которые присущи творчеству художника печати вообще. Характерно, что интерес, вкус к разнообразным полиграфматериалам появляется у Телингатера не сразу: ассортимент применяемых в акцидентных работах бумаг расширяется по мере развития в его творчестве описанных выше процессов — сужения типологии акцидентных форм, унификации их объемно-пространственной конструкции и текстовой структуры, перехода к их оформлению по законам искусства книги. Постепенно бумага превращается из материала строительного в отделочный. Поздние работы Телингатера отличает богатство применяемых материалов и приемов их подачи.
В акциденцию, как и в книгу, возвращаются «золото» и «серебро» — бронзовая и алюминиевая краски, ленты, шнурки с кистями и иные «атрибуты роскоши», когда-то отвергаемые молодым Телингатером и его товарищами.
Несмотря на то что эстетика этих работ художника, трактовка в них материала, арсенал изобразительных средств противны художественным принципам его раннего творчества, они представляют собой пример зрелого мастерства художника, великолепно знающего возможности полиграфии и виртуозно обыгрывающего эти, в общем-то, небогатые возможности. С. Телингатер изумительно чувствовал оформительские качества материала, и это сообщает его поздним вещам большую органичность и цельность, правда, совершенно иного рода, чем в работах 20—30-х годов. Поэтому неправильно было бы, на наш взгляд, игнорировать или преуменьшать значение позднего периода творчества художника: в нем на смену бесспорным достижениям конструктивистской типографики возникают совершенно новые достоинства, которых ранние вещи были начисто лишены.
Разумеется, работы С. Телингатера, относящиеся к различным этапам его творчества, воспринимаются нами совсем по-разному. Восприятие его ранних работ менее предопределено; оно свободнее. Этому есть причины. Текстовая структура в меньшей степени субординирована. Несмотря на очевидное наличие основных и второстепенных элементов, их последовательность и соподчинение менее жестки, чем в работах 40—50-х годов. Однако и те, и другие объединяет одна особенность — они рассчитаны на восприятие камерное, тактильное даже. Чтобы оценить по достоинству в одном случае остроумие и свежесть их объемно-пространственного решения, в другом — фактуру и плотность картона, изящество пропорций, чистоту отделки и т. п., их надо подержать в руках, рассматривая даже не как книгу, «на расстоянии нормального чтения» (ок. 30 см), но поднося еще ближе к глазам, поворачивая и ощупывая. Экспонирование акци-



Поздние работы Телингатера выглядят как миниатюрные книжки или брошюрки в 4 или 8 полос, где достаточно однообразно разверстаны типовые пригласительные или поздравительные тексты; часто эти «книжки» имеют обложки или даже суперобложки из другой, более плотной бумаги, что лишает их какой бы то ни было акцидентной специфики.



Если в акциденции конца 20-х годов запечатка, закраска бумаги использовалась для выявления, акцентирования конструкции вещей, то в дальнейшем она все больше превращается в средство украшения поверхности, маскирующее собственную фактуру основы, гримирующее бумагу под иные материалы — дерево, металл, камень и т. п. Этим же целям служат широко применяемые виды тиснения, торшонирования, закраска обреза.







дентных форм в развертке, на степе, под стеклом омертвляет их, уподобляя ярким бабочкам, насаженным на булавки. Воспроизведение их в репродукции, в фотографии — такое же неэффективное дело. Все это — свидетельство поразительной органичности акцидентного творчества С. Телингатера, понимания им художественно-композиционной специфики этого жанра оформительского искусства, что в равной степени характерно для всех этапов его деятельности.

Телингатер был не только мастером акциденции — он был ее энтузиастом. Его любимицей была акциденция наборная. И не только потому, что его путь оформителя проходит через наборный цех Первой Образцовой типографии, где он работал инструктором по акцидентному набору. Свободно владеющий наборным ремеслом, Телингатер как художник видел в нем выразительные возможности авторской техники, вроде гравюры, литографии. Несмотря на обезличенность исходного типографского материала, Телингатер увидел в нем такие изобразительные ресурсы, каких лишены иные, более «гибкие» средства графического выражения. Он ценил в наборе возможность непосредственной работы в материале, рукотворного создания печатной формы, прямой сиюминутной реализации графического замысла в противоположность фотомеханическому воспроизведению с художественного оригинала, когда сам материал печатной формы остается подчас пассивным. Кроме того, эта очень личная привязанность художника к типографскому материалу была в духе времени и отвечала установкам на «производственное искусство», приверженцем которого проявил себя «Моня-комсомолец». До Первой Образцовой Телингатер прошел уже некоторый художественный искус, подвергнувшись (вполне закономерно) влиянию ряда художников позднего «Мира искусства» — не очень глубокому, впрочем. Однако как мастер он начал складываться именно в типографии: нашел себя. Вообще нужно сказать, что едва ли где идеи «производственников» дали столь богатые всходы, как в типографском деле, которое увидело реальную, подлинную смычку искусства с производством. Движение за новую типографику охватило широчайшие круги типографщиков, главным образом молодежи. Впечатляет география этого энтузиазма, распространившегося вплоть до самых дальних уголков нашей страны. Движение было поистине массовым; полиграфистам, как всяким рабочим, коллективизм присущ по роду деятельности, в силу разделения труда. Поэтому бригадный метод оформительской работы оказался жизнеспособным и дал результаты в типографском искусстве.

Телингатер-художник никогда не ощущал себя артистом-одиночкой, стоящим «над толпой» и прочее. Он чувствовал себя одним из многих — соратником, товарищем, сотоварищем, соавтором. Как и многие его коллеги, вспоминая о работе в 20—30-е годы, он неизменно говорил «мы» [3], не выделяя себя из рядов товарищей, хоть по масштабам и уровню своей работы, казалось, и имел на это право. Дома он собирал и бережно хранил коллекцию акцидентных и книжных наборных работ, в которой его собственные вещи соседствовали с работами В. Степановой и Ф. Тагирова, Н. Спирова и А. Крейчика, Б. Грозевского и М. Кирнарского. Телингатер был страстным филателистом. Он видел в марке не только раритет, но и миниатюрную акцидентную форму, работа над которой требует искусного овладения графическими средствами. В тяжелую пору жизни, незаслуженно сурово обошедшейся с ним, не имея заказов в издательствах, со всей пылкостью своего таланта он отдался работе над оформлением товаров, где случаи участия одаренных, творчески мыслящих оформителей были крайне редки.

Телингатер был верным товарищем, добрым семьянином, радушным хозяином. У него было множество друзей и знакомых везде. Его общительной натуре акциденция была близка своей коммуникативной функцией.

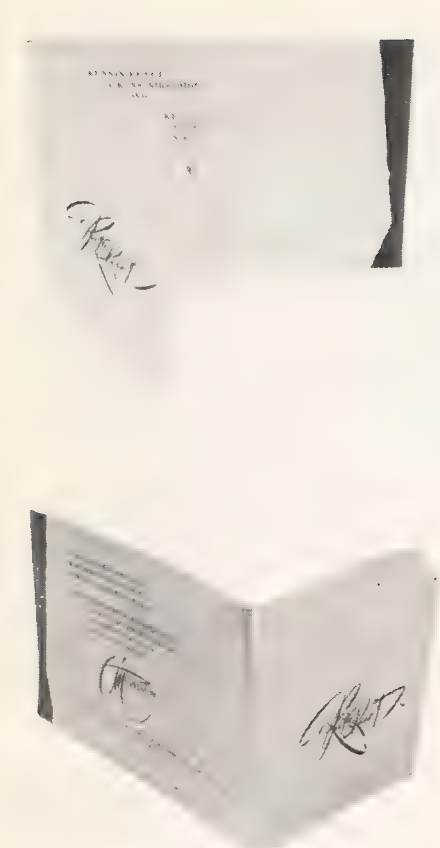
Патриотом акциденции и акцидентного набора Телингатер оставался и тогда, когда, сбитые с толку вульгарным искусствознанием, наши

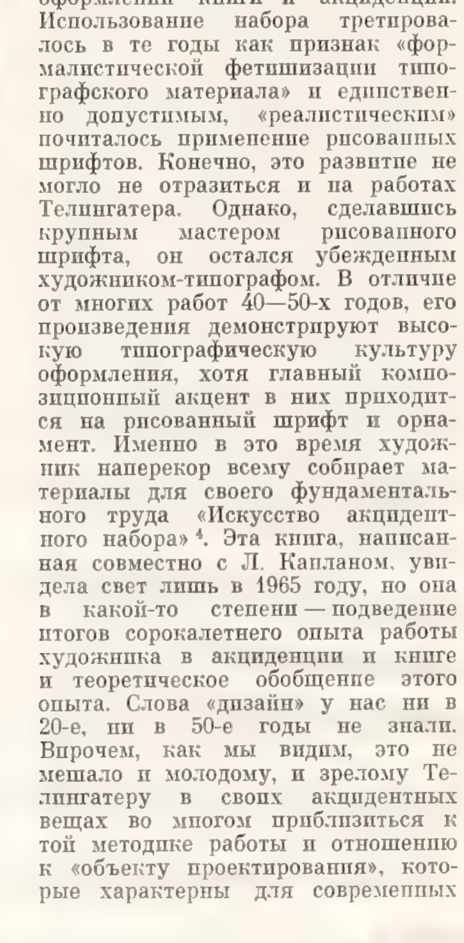


Примером акцидентного ансамбля может служить оформительский комплекс для Дома печати, содержавший свыше двух десятков разных акцидентных форм, в том числе: удостоверение, пропуск в кафе, путевку в дом отдыха, различные афишки, приглашения, бланки и т. д.









художники почти отказались от работы с наборными шрифтами в оформлении книги и акциденции. Использование набора третировалось в те годы как признак «формалистической фетишизации типографского материала» и единственно допустимым, «реалистическим» почиталось применение рисованных шрифтов. Конечно, это развитие не могло не отразиться и на работах Телингатера. Однако, сделавшись крупным мастером рисованного шрифта, он остался убежденным художником-типографом. В отличие от многих работ 40—50-х годов, его произведения демонстрируют высокую типографическую культуру оформления, хотя главный композиционный акцент в них приходится на рисованный шрифт и орнамент. Именно в это время художник наперекор всему собирает материалы для своего фундаментального труда «Искусство акцидентного набора» [4]. Эта книга, написанная совместно с Л. Капланом, увидела свет лишь в 1965 году, но она в какой-то степени — подведение итогов сорокалетнего опыта работы художника в акциденции и книге и теоретическое обобщение этого опыта. Слова «дизайн» у нас ни в 20-е, ни в 50-е годы не знали. Впрочем, как мы видим, это не мешало и молодому, и зрелому Телингатеру в своих акцидентных вещах во многом приблизиться к той методике работы и отношению к «объекту проектирования», которые характерны для современных «грэйфик дизайнеров». Это и дало художнику все основания для того, чтобы утверждать позднее, что «в большинстве случаев эта «новая» терминология ничего нового не вносит в практику художников книги. Это просто новая фразеология...» Левые художники 20-х годов как бы предчувствовали, какие масштабы получит развитие акциденции. В разное время, в различных статьях и выступлениях Телингатер настойчиво указывал на то, что выразительный язык акцидентного набора представляет собой более высокую стадию развития в сравнении с возможностями книжного набора. Он считал, что типографика книги учится у акциденции выразительности, яркости и пластичности. Многие работы Телингатера в книге такие, как «О...» А. Архангельского, «Комсомолия» А. Безыменского, «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, во многом решены как акцидентная форма. Особую роль в повышении зрелищности текста художник отводил фотонабору.

В наши дни многие положения Телингатера находят подтверждение как в практической работе оформителей, так и в теоретических трудах ряда исследователей, видящих в активизации языка книги возможность противостояния завораживающему воздействию новейших информационных «масс-медиа» — радио-, видео- и звукозаписи, телевидению, кино [5]. Тем самым подтверждается актуальность творчества С. Б. Телингатера — мастера, новатора, энтузиаста, пионера новых путей в оформительском искусстве.

---

[1] *А. Вальдов.* Учение об акцидентном наборе. Под ред. Ф. Бауэра. Харьков, 1900.
[2] *J. Lewis.* Printed Ephemera. London, Faber & Faber, 1969.
[3] *С. Телингатер.* О 20-х годах, которые завершали становление искусства социалистической книги и которые решили мою творческую биографию, 1966 (не опубликовано).
[4] *С. Телингатер, Л. Каплан.* Искусство акцидентного набора. М., «Книга», 1965.
[5] См. напр.: *K. Weidemann.* Die Typographie der Zukunft muß so lebendig sein, wie unsere Sprache. In: V. Biennale des arts graphiques. Symposium "Rélations de l'interpretation graphique O& l'oeuvre littéraire". Le recueuil des conferences. Brno, 1972. *H. Spencer.* The visible word. London, Lund Humphries, 1968.







В поздних вещах Телингатера шрифт носит более изобразительный характер; выбор его рисунка до некоторой степени зависит от содержания, точнее — от темы, но по преимуществу определяется более общими тенденциями в шрифтовом творчестве мастера. В акциденции, как и в книге, Телингатер часто пробовал те шрифты, над проектами которых он в то время работал.

Фольклорные основы древних обрядов

Елена Новик

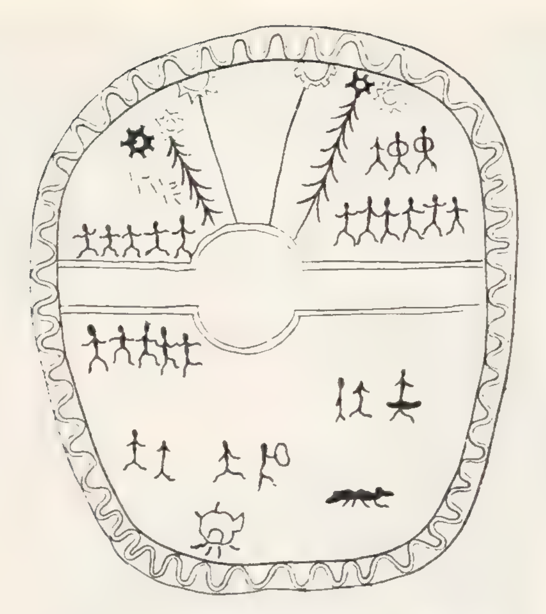


В 1925—1928 гг. во время стационарной работы среди селькупов выдающиеся советские этнографы Г. Н. Прокофьев и Е. Д. Прокофьева провели интереснейший эксперимент. Они предложили жителям села Янов Стан Николаю Кусамину, Луке Кагалеву, Ивану Шадрину и другим изобразить на бумаге то, как они представляют себе мифический образ мира. Фрагмент одного из этих рисунков и помещен на фотографии. Шаман в рогатой шапке, с бубном и колотушкой в руках созывает своих духов-помощников, которые со всех сторон собираются на его призывную песнь.

Обряд как синкретическое единство, из которого впоследствии разовьются отдельные виды художественной деятельности, как некоторый симбиоз их зародышевых форм уже сравнительно давно привлекает внимание искусствоведов самого различного профиля. В последнее время культура архаических обществ (которые специалисты называют ритуализованными, поскольку социальная жизнь их во многом определена системой мифа и ритуала), рассматривается исследователями искусства значительно шире чисто художественного ее аспекта — как целостный универсум, моделирующий поведение и человеческой группы как целого и каждого индивидуума в отдельности. Комплексный подход к изучению отдельных видов искусства внутри той или иной культурной традиции позволяет по-иному взглянуть и на проблему обрядового синкретизма, он предстает в этом случае не просто как совокупность относительно самостоятельных, но еще как бы недостаточно развитых, зародышевых форм искусства, а как единая система языка культуры, где все знаки (визуальные, акустические и т. д.), независимо от своей физической природы, служат для передачи определенного содержания, то есть используются для порождения «текстов» данной культуры. Примерно то же самое можно наблюдать и в некоторых современных видах художественной практики, особенно в тех из них, которые пытаются моделировать универсальную среду, такие, например, как театр или дизайн, где очень отчетливо проявляется стремление использовать разнородные по своей физической природе знаки для создания семантически целостной художественной среды.

Эта целостность или, как говорят исследователи, «тотальная семиотичность» архаических культур как раз и явилась одной из причин, по которой они оказались в центре внимания современных культурологов. Особый интерес у них, естественно, вызывают те этнические группы, которые сохранили до недавнего времени зафиксированные этнографами в их живом бытовании архаические формы культуры. К ним относится и целый ряд культурных традиций на территории нашей страны — в Сибири и на Дальнем Востоке.

У народов Северной Азии (эвенков, якутов, бурят, кетов, селькупов, нивхов и т. д.) еще в начале нашего века социальная жизнь была тесно сопряжена с обрядовой практикой. Среди этих обрядов особое место принадлежало шаманским культам, впитавшим, по мнению специалистов, еще более ранние — дошаманские — религиозно-мифологические представления. В обыденном сознании шаман-



ство до сих пор зачастую ассоциируется с простым шарлатанством. Упрощенная оценка его как пережитка в известной мере сдерживала изучение этого специфического явления архаической культуры. Но сегодня, когда шаманский культ стал уже фактом истории, он предстает перед исследователями как важный источник для расшифровки закономерностей этой культурной системы, ее структуры и языка и, в частности, позволяет выявить связи между системой представлений этих народов о мире и их бытовым укладом и социальным поведением.
Особенно отчетливо эти связи становятся ясными при анализе шаманских церемоний, получивших в этнографической литературе общее название камланий (от тюркского кам — шаман), однако при условии, что само камлание будет рассматриваться на фоне всей системы верований, в соотношении со всеми аспектами материальной и духовной культуры, такими, как фольклор и мифология, декоративно-прикладная практика, хореографическое и музыкальное творчество. Без этого фона камлания остаются совершенно непонятными, именно поэтому случайный свидетель шаманского действа обычно описывал его как экстатическое беснование или как припадок безумия.
Изучение структуры камлания одновременно позволит глубже уяснить и те особенности функционирования элементов театрального, декоративного, словесного и музыкального искусства (одежда, утварь, песни и т. д.), которые здесь еще не конституированы в самостоятельные области деятельности и потому могут быть поняты лишь в контексте обряда. Без отчетливого представления об этих функциях исследователь не имеет возможности проникнуть ни в смысл обрядовой деятельности, ни, тем более, в специфику художественной практики этих далеких от нас архаических культур.
Для того, чтобы понять особенности шаманских мистерий, следует в первую очередь обратиться к той картине мира, которая служила их основой.
По наиболее распространенным версиям весь окружающий человека мир—«наружное пространство» — был разделен на три части: верхний, средний и нижний миры, каждый из которых иногда разделялся еще на несколько ярусов или сфер. Миры эти были соединены так называемым «мировым древом», корнями уходившим в нижний, подземный, мир, а вершиной — в верхний, небесный. По другим вариантам миры объединялись космической рекой, которая текла с юга на север: ее исток (южная сторона) соответствовал верхнему миру, а устье — нижнему, находящемуся на севере. В космологиях этого типа отчетливо прослеживается отождествление положительного, светлого начала с «верхом», «небом», а отрицательного, темного — с «низом». Поэтому (например, у енисейских кетов) юг противостоял северу и низу, а восточная «светлая» сторона — западной «темной».
Эти представления проявлялись не только в мифологии, изобразительном искусстве и различных обрядах, но и в повседневной практической деятельности: в ориентации жилища по странам света, в предписаниях придерживаться направления по ходу солнца во время охоты, в запретах обходить чум, костер или очаг с западной стороны и т. д. Каждый из миров считался населенным. В верхнем жили добрые небесные духи часто во главе с верховным божеством — первопредком или творцом мира, следует заметить, что образ этого мифологического персонажа был весьма расплывчат. Подземный мир считался местом пребывания вредоносных духов и душ покойников. Средняя земля отождествлялась с миром людей, при этом отдельные урочища — будь то перевал, река, озеро или гора — имели своих духов-хозяев, которым принадлежали все обитающие на этих территориях животные. Жилище человека, очаг в его доме и даже отдельные шесты чума тоже имели своих духов-хозяев [1]. От благорасположения духов-хозяев ставилось в зависимость благополучие людей: удачная охота, рождение детей, приплод в стаде. Для этого люди должны были совершать различные обряды: каждый охотник приносил благодарственные жертвы хозяину леса и соблюдал многочисленные табу в отношении убитого животного; все члены коллектива перед трапезой кормили хозяйку огня, при переходе через перевал, на речной переправе или у считавшегося священным мыса оставляли свои дары духам-хозяевам этих мест, предпринимали определенные меры предосторожности, чтобы оградить себя от козней злых духов. В случае нарушения какого-либо запрета или предписания духи могли наказать людей болезнями, лишить их добычи или своего покровительства, причем не только самого провинившегося, но и всех его родственников. Таким образом обрядовая деятельность, внешне направленная на мир духов, оказывалась важнейшим средством регулирования отношений внутри самого человеческого коллектива.
Небо и землю связывало не только ментальное «мировое древо», о котором мы уже упоминали, но и особые, считавшиеся священными, деревья, по которым к небесным духам во время обрядовых церемоний поднимались просьбы и жертвоприношения людей. Точно так же вечером, после захода солнца, злые духи нижнего мира могли через дупла деревьев выходить на землю и причинять людям болезни и беды. Считалось, что где-то в тайге есть «дыры», ведущие в подземный мир, места эти были известны только шаманам, однако и обыкновенный человек мог нечаянно попасть в такую дыру. В фольклоре многих народов Сибири очень часто встречаются рассказы о том, как охотник, погнавшись за зверем, проваливается в яму и оказывается в селении духов. Его вторжение оказывалось для тамошних обитателей столько же пагубным, как и приход духов на землю и тоже вызывало у них обморок, болезнь или смерть.
Только шаманы — как посредники между человеческим миром и духами — могли беспрепятственно общаться с ними и ограждать людей от козней вредоносных существ или обеспечить благорасположение духов-хозяев. Считалось, что эту роль посредника шаманы могли выполнять потому, что в их распоряжении находилась особая категория духов-помощников, которые в шаманских песнях именовались «силой», «свитой» или «войском». Приобретение духов-помощников сопровождалось специальными церемониями инициации (посвящения), во время которых духи призывали шамана-неофита к его служению.



Общение шамана с духами и осуществлялось посредством камланий. Во время этих действ шаман, созвав своих духов-помощников, совершал путешествие в тот или иной мир вселенной. Например, для обеспечения удачного промысла шаман должен был пойти к духу-хозяину тайги, добыть у него души будущих зверей и разбросать их на охотничьей территории своего рода. При обрядах проводов души покойного он отправлялся в землю мертвых и просил хозяйку стойбища принять умершего. Но чаще всего к помощи шамана прибегали в случае болезни; поскольку причиной ее считались козни злых духов, шаман должен был выяснить, из какого мира явился злой дух, похитивший душу больного или вселившийся в его тело, догнать похитителя или выпроводить незваного гостя назад в его мир. Эта сюжетная основа, глубоко, кстати сказать, укорененная в устно-поэтической традиции, близка, а в ряде случаев просто совпадает с сюжетной схемой, выявленной в целом ряде повествовательных фольклорных жанров [2]. Она во многом определяла все компоненты камлания: и место его проведения, и те приемы, к ко-

на стр. 40
Шаманский бубен из Таштыпа (Хакассия). Шаманский бубен выполнял не только роль музыкального инструмента, в сопровождении которого проходило действо, но и считался вместилищем духов-помощников шамана, изображения которых были нанесены на его внешней поверхности или прикреплены с внутренней стороны. Поверхность бубна разделена на три части, в соответствии с трехчастным членением вселенной. Идущая посередине расширяющаяся полоса, выполненная белой краской, отделяет верхний мир с астральными символами и «верхними» духами от нижнего; все изображения на нижней части выполнены черной краской. Средний мир соединен с верхним двумя деревьями и дублирующими их столпами, к которым прикреплено солнце (слева) и луна (справа). Поскольку бубен был обращен обычно внутренней стороной к себе, то солнце, естественно, оказывалось с правой (благой, положительной) стороны, а луна, наоборот, с левой (отрицательной).

ной сюжетной организацией. Так, например, у кетов лечение «проводилось как посредством камлания, во время которого шаман доходил до владений Хоседам (демоническое существо, хозяйка нижнего мира, к которой попадают души покойников.— *Примеч. Е. Н.*), боролся с ней или другими злыми силами за душу больного, так и путем магических действий, направленных на самого больного: извлечение «камня болезни», заговаривание при кровотечении, использование амулетов (повязки на голову, ниточки бус на шею), заворачивание в одежду шамана и т. д.» [4]. Если обычное жертвоприношение сводилось к «кормлению» идола, привязыванию кусочков ткани к жертвенным деревьям и другим подобным действиям, то камлание по доставке жертвы разворачивалось в «проводы» души жертвенного животного к соответствующему духу. Такое камлание алтайского шамана, подробно описанное Вербицким, длилось три дня; шаман провожал душу жертвенной ло-



Камлание над больным. Рисунок старика эвенка Василия Шаремикталя, где он изобразил, как шаман враждебного рода (верхнее изображение) наслал духа болезни на человека из другого рода (больной находится в чуме справа). Слева внизу нарисован в окружении сородичей шаман, отправляющий своих духов-помощников гуся и кулика извлечь злого духа из больного. Между чумом шамана и чумом больного нарисованы ограды из деревьев, призванные предотвратить вторжения вредоносных духов.

шади на шестнадцатое небо к верховному божеству алтайцев Ульгеню [5].

воспроизводила все особенности строения вселенной, шаманский чум мог быть обставлен и совсем скупо, камлание могло производиться и в обычном жилище, например, в чуме больного, а также у священного родового дерева или на берегу реки. Поскольку, как мы уже отмечали, каждое жилище было разделено на зоны, четко соотносимые с соответствующими зонами космоса [7], а священные деревья или река считались дорогой в иной мир и т. д., то все они в пространственной композиции камланий являлись не просто местом обряда, а обозначением части вселенной, в которой происходит действие, то есть являлись своеобразной декорацией. Поэтому перемещения шамана по мирам вселенной обозначались и тем местом, где он разыгрывал тот или иной эпизод сюжета: внутри, снаружи или в середине юрты, у очага или двери, в правой или левой, западной или восточной части площадки и т. д. [8]. Шаман иногда специально обыгрывал отдельные части «декораций», например, вскакивал последовательно на первую, вторую, третью и т. д. зарубки на дереве, обегал его соответствующее число раз, символизируя этим попадание на соответствующее небо; ударял обечайкой бубна о землю и изображал треск проламываемого неба. Сам характер движений шамана тоже обозначал его пространственные перемещения: «у всякого шамана в этом трудном и опасном пути есть места отдохновения — олох; когда он во время танца садится, это значит, что пришел на олох, когда поднимается, значит, что опять направляется дальше вверх; если падает, идет вниз, под землю» [9]. Кроме того, в песенных речитативах шаман описывал окружающую его обстановку, то есть прибегал к приему, широко распространенному в народном театре и получившему название «словесной декорации», или создавал ее чисто пантомимическими средствами: «проходя по землям верхнего мира, шаман изнывает от жары, если ему приходится приближаться близко к солнцу; дрожит от холода, изображает себя промокшим с ног до головы, если он, по ходу действия, вынужден бывает проходить через район дождевых туч, валится с ног от ветра, если проходит по земле ветров» [10]. Своего рода космограммой были и костюм шамана, и его бубен [11].

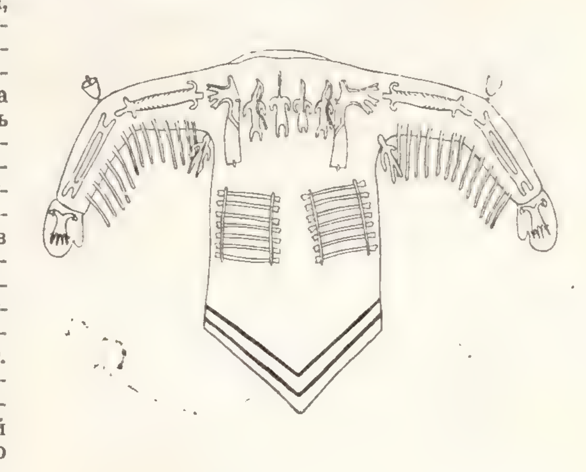
торым прибегал шаман, и даже характер воздействия этих церемоний на аудиторию. Об этих приемах и пойдет речь.

Уже неоднократно отмечалось, что способы камлания отчасти близки театральным средствам выразительности и, более того, как мы попытаемся показать, включают все те компоненты, которые большинством театроведов признаются «необходимыми и достаточными» для определения феномена театра, а именно «сценарий», «сценическая площадка», «актер» и «зритель» [3]. Конечно, употребление этих терминов применительно к камланиям в известной степени условно, поскольку театральные приемы имеют здесь совершенно особое наполнение, определяемое этнографическим контекстом. Но, как мы увидим ниже, только само это этнографическое наполнение и позволяет говорить о шаманских мистериях как о «пратеатре», иными словами, без учета функций и значений обрядовых акций мы не имеем оснований говорить об этих приемах как театральных. Рассмотрим их подробнее.

«Сценарием», как мы знаем, служило путешествие шамана в мир духов. Действительно, шаманские церемонии часто совпадали по своим целям с обрядовыми действиями рядовых членов коллектива, но совершались они в тех случаях, когда обычные обряды не приносили успеха, и, в отличие от них, обладали более слож-

Шаманские сеансы часто проходили в специальных помещениях. У эвенков, например, их устраивали в так называемом шаманском чуме, который «строился по обычному типу, но значительно больших размеров, чтобы вместить всех сородичей... Посредине разводился небольшой костер. Через дымовое отверстие к костру опускалась молодая тонкая лиственница, символизировавшая мировое дерево туру... На противоположной от входа стороне помещался небольшой плот из деревянных изображений духов-тайменей. На него садился шаман, отправляясь плыть по шаманской реке в нижний мир — хэргу... Если действие мыслилось как происходящее на суше, то под шамана подстилали коврик из шкуры дикого оленя, сохатого или медведя... к востоку, против входа в чум сооружалась дарпэ — длинная галерея из молодых живых лиственниц и различных изображений шаманских духов. С противоположной, западной стороны чума сооружалась онанг. Если первая, дарпэ, символизировала вершину реки, верхний мир, а чум — средний мир, то онанг олицетворяла нижний мир, реку мертвых, и, соответственно этому, ее устраивали из мертвого леса — валежника» [6]. Не всегда, конечно, эта «сценическая площадка» так подробно

Наплечная одежда селькупского шамана. Нашитые и подвешенные к ней фигурки (рога лося, фигурки журавлей и человечков) символизируют подвластных шаману духов-помощников. На рукавах нашиты изображения костей крыла птицы и колокольчики, на звон которых духи слетаются к шаману, а по бокам — по семь железных пластин-ребер. Эти приемы заставляют вспомнить широко распространенные (в том числе и на территории Сибири) изображения в так называемом «рентгеновском» стиле. В такой парке из шкуры дикого оленя, считавшегося символом верхнего мира, шаман камлал к «верхним» духам; при обращении к нижнему миру иногда использовалась парка из шкуры медведя.



Если в предметах окружающей обстановки актуализировалось в камлании их надпредметное, символическое значение, то одновременно происходил и обратный процесс — «опредмечивания», «отелеснивания» невидимых духов: на каждом из слоев или ярусов шаман разыгрывал сцены-диалоги с населяющим эти миры мифологическими персонажами. Для этого шаман прибегал к различным приемам: звукоподражанию, чревовещанию, пантомиме, фокусам и трюкам. «У присутствующих на шаманском сеансе, — писал о чукотских шаманах В. Г. Богораз, — создается полная иллюзия, что отдельные голоса приходят из различных концов полога... В трюках такого рода шаманы подражают крикам зверей и птиц и даже завыванию бури. Я слышал однажды голос, который был объявлен эхом. Он слабо повторил все звуки и слова, которые мы произносили, даже английские и русские фразы. Конечно, иностранные слова произносились не вполне правильно, но все же дух обладал тонким слухом и быстро улавливал звуки незнакомого языка. Я слышал духов кузнечика, слепня и комара, причем их голоса были очень похожи на звуки, издаваемые этими насекомыми в обычное время. По моему предложению шаман Корауге заставил своих духов кричать, говорить и шептать мне прямо в ухо. Иллюзия была настолько полной, что я невольно подносил руку к уху, чтобы поймать духа. Затем он заставил духа уйти в землю, так что голос его раздавался у меня из-под ног. Все время, пока говорили отдельные голоса, шаман не переставал бить в бубен, для того чтобы показать, что все его силы и внимание заняты другим делом» [12].

Шаман вел с духами пространные диалоги, то есть либо «перевоплощался» в образ того или иного персонажа, либо строил свое собственное поведение в зависимости от характера духа, с которым вступал в столкновение: обращался к нему подобострастно или, наоборот, строго; уговаривал его, делал обманные предложения и т. д. Поскольку все роли исполнял обычно один шаман (в редких случаях — со своими помощниками), он создавал некоторые условные ситуации, позволяющие присутствующим понять, что он действует в данный момент именно от лица персонажа, например, в роли лошади курит без помощи рук. Особенно интересны те случаи, когда шаман совмещал изображение персонажа со своим собственным поведением (например, в камлании Ульгеню шаман дает указания своим духам-помощникам, но издает при этом звуки, напоминающие гогот гуся, так как летит в этот момент на птице, понукает духа своего бубна и одновременно воспроизводит движения скачущей лошади и т. д.).

Эти диалоги, это лицедейство шамана очень важны для понимания механизма воздействия камланий на собравшихся. Изображаемые шаманом с помощью техники перевоплощения духи не только обретают свои «голоса» и наглядно проявляют свои намерения, но и что, самое главное, в сюжетном столкновении с шаманом ведут себя так, как вынуждает их логика сценария. От исхода этого драматического столкновения шамана с духами и зависит успех камлания как обряда. Последнее обстоятельство делает камлание поистине театральным зрелищем, а присутствующих на нем сородичей превращает в зрителей, ожидающих развязки, ибо исход столкновения шамана с духом заранее неизвестен.

Независимо от того, принимали ли присутствующие при камлании активное в нем участие или, напротив, выступали в качестве пассивного объекта обряда, их статусом в этих действах была роль зрителя: внешняя по отношению к самим себе позиция превращала их в наблюдателей собственной судьбы [13].

Обобщая все приведенные выше наблюдения, достаточно отрывочные и схематичные, можно заметить, что в отличие от многих других обрядовых действий, где моменты актерской импровизации и некоторые другие театральные средства встречаются лишь спорадически, камлания содержали в себе все основные элементы, присущие театру. И тем не менее отнесение эти мистерии к области театра было бы известной модернизацией, поскольку все эти элементы имели чисто обрядовые наполнение, очень своеобразно преломлялись через призму этнографического контекста и вне этого контекста не существовали в конституированном виде, как это имеет место в настоящем театре. Так, сценарий камланий (путешествие шамана и изображение им «поведения» мифологических персонажей с помощью перевоплощения) является своего рода описанием картины мира или ее фрагмента и в этом отношении параллелен мифам и некоторым другим жанрам повествовательного фольклора, а мизансценирование (как способ установления пространственных соответствий между объектами макро- и микрокосма) и зрелищность (как условие создания новой программы поведения членов коллектива, снятия противоположности между прошлым и будущим) могут быть отнесены к одному из видов мифопорождающей ситуации, с помощью которых и осуществлялось регулирование социального поведения в так называемых ритуализованных или «традиционных» обществах.



Схема размещения деталей шаманского чума у эвенков (по материалам А. Ф. Анисимова).



Шаман верхом на медведе спускается в нижний мир. Фрагмент рисунка селькупа (по материалам Е. Д. Прокофьевой). Считалось, что медведь был основным помощником шамана в нижнем мире. В этих камланиях использовалась не только парка из медвежьей шкуры, но и колотушка для бубна темного цвета, обшитая шкурой медведя. У многих народов Сибири с медведем связаны многочисленные поверья о брачных связях между человеком и медведем, о медведе — культурном герое, принимавшем участие в творении мира, а также очень интересные циклы обрядовых церемоний, известных в этнографической литературе под названием «медвежьих праздников».

---

[1] Слова «божество», «дух», «душа», конечно, не вполне точно передают смысл, вкладывавшийся шаманистами в те термины, которыми пользовались они сами для обозначения всех этих мифологических персонажей. Существа, якобы населяющие различные миры, при всей их фантастичности обрисовываются в мифах живущими на таких же стойбищах, как и люди, и занимающимися вполне обычными делами, но как бы с перевернутым значением: они тоже охотились, но при этом на души людей, готовили пищу, но из экскрементов и т. д.

[2] См.: *В. Я. Пропп.* Чукотский миф и гиляцкий эпос.— В кн.: *В. Я. Пропп.* Фольклор и действительность. М., 1976; его же. Морфология сказки, М., 1969; его же. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946 и др.

[3] См., например, определение понятия «театр» в «Театральной энциклопедии».

[4] *Е. А. Алексеенко.* Кеты. Л., 1967, с. 184.

[5] *В. И. Вербицкий.* Алтайские инородцы. М., 1893, с. 43—77.

[6] *А. Ф. Анисимов.* Религия эвенков. М.— Л., 1958, с. 193, 194.

[7] У нивхов, например, древним жилищем была землянка, входом в которую служило дымовое отверстие, а «процессы входа и выхода в юрту были подобны спусканию и выходу из-под земли» (*А. Ф. Анисимов.* Космологические представления народов Севера. М.— Л., 1959, с. 28).

[8] О роли этих семантических оппозиций см. в кн.: *Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров.* Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965.

[9] *В. Л. Серошевский.* Якуты. I, 1896, с. 645.

[10] *А. Ф. Анисимов.* Космологические представления.., с. 76.

[11] Подробнее о бубне и костюме шамана как «картах мира» см.: *Е. Д. Прокофьева.* Шаманские костюмы народов Сибири.— «Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX — начале XX века», Л., 1971; *С. В. Иванов.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX века. М.—Л., 1954; *Н. П. Дыренкова.* Материалы по шаманству у телеутов.— «Сборник музея антропологии и этнографии», т. X. М.— Л., 1949.

[12] *В. Г. Богораз.* Чукчи, т. II. Л., 1939, с. 121.

[13] О психо-физиологическом механизме воздействия шаманских обрядов см. также: *C. Lévi-Strauss.* Anthropologie structurale. Paris, 1968. Гл. IX («Колдун и его магия») и гл. X («Эффективность символов»). Русский перевод см.: *К. Леви-Стросс.* Колдун и его магия.— «Природа», 1974, № 8.

По стране:

Азербайджанская ССР



Памятник рыцарю революции

Бюро ЦК Компартии Азербайджана уделяет большое внимание развитию в республике ленинского плана монументальной пропаганды. За последнее время в республике установлен ряд памятников партийным и общественным деятелям.

На общегородском митинге, посвященном открытию памятника Ф. Э. Дзержинскому, первый секретарь ЦК Компартии Азербайджана Г. А. Алиев отметил, что сооружение монумента «символизирует беспредельную преданность азербайджанского народа, всех трудящихся республики делу Великого Октября, делу бессмертного Ленина, глубокую любовь и уважение к революционерам ленинской когорты, к одному из самых закаленных и самоотверженных бойцов большевистской гвардии, благородному рыцарю революции Феликсу Эдмундовичу Дзержинскому». Шестиметровый гранитный монумент — работа скульптора А. Цаликова и архитекторов Р. Мамедова и К. Кеворкова — установлен на верхней террасе старого парка, который носит имя Ф. Э. Дзержинского.

А. Сафарова

Дни дружбы

27 сентября открылись Дни литературы и искусства Азербайджанской ССР на Украине. В Киеве состоялась выставка, на которой представлено творчество мастеров изобразительного искусства, скульптуры, графики, сценографии. Большую экспозицию ковров показали в Киеве народные мастера Азербайджана.

Новая работа архитекторов и монументалистов

В Баку закончилось строительство гостиничного комплекса «Москва» (архитектор М. Усейнов).

В нагорной части города поднялось новое многоэтажное здание, которое органично вписалось в силуэт города.

В оформлении интерьеров участвовали художники-монументалисты Т. Нариманбеков, А. Агамалов, Г. Раджабов и другие. Декоративная роспись и чеканный металл придали своеобразие облику гостиницы.

Ю. Гаджиев

Развивать традиции народных промыслов

Союз художников Азербайджанской ССР, Министерство культуры республики, министерства местной и легкой промышленности на совместной пресс-конференции обсудили состояние и проблемы дальнейшего развития традиционных народных промыслов.

По поводу затронутых на пресс-конференции проблем мы попросили высказаться председателя правления СХ республики Ю. И. Гусейнова. «Сегодня, — рассказывает Юсиф Исмайлович,— в Художественном фонде республики на учете состоит 120 народных мастеров. Это в основном люди старшего поколения. На пресс-конференции обсуждались меры по привлечению молодежи на промыслы. «Положение об ученичестве при народных мастерах» успешно реализуется в центрах ковроделия республики. Менее успешно система ученичества прививается у медников, гончаров, ювелиров. Выбрать себе ученика или найти наставника в этом деле — проблема во многом чисто личная. В центрах этих промыслов особенно важно создать регулярный контакт между мастерами и подрастающим поколением, чтобы стимулировать интерес к этим традиционным видам творчества, поднять престижность этих ремесел. В условиях нашей республики,— продолжает Юсиф Гусейнов,— было бы желательно организовать в местах традиционных народных промыслов уроки мастерства в общеобразовательных школах и привлечь к занятиям народных мастеров. Для этого Союз художников и Министерство просвещения должны скоординировать свои усилия по совершенствованию трудового и эстетического воспитания молодежи».

М. Ализаде

По национальным мотивам

Центральное конструкторское бюро Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности Азербайджана создает образцы сувениров по мотивам традиционного народного искусства — художественной резьбы по дереву. Конструкторское бюро разрабатывает образцы для механизированного изготовления массового потока и малотиражных, требующих ручной обработки.

Создание сувениров на этнографическом материале — дело новое, в стадии становления. Художники, конструкторы, резчики изучают национальный орнамент, овладевают многообразной технологией обработки материала, воссоздают традиционную форму утилитарных изделий. В целях повышения мастерства группы резчиков отправляются на выучку к народным мастерам в традиционный деревообрабатывающий центр республики — город Шеки.

*

Город — это не только здания и инженерные сооружения, это и среда, где воплощается непрерывность и преемственность культурных традиций. Убеждение в этом легло в основу замысла группы молодых художников — С. Мирза-заде, Р. Гейдарзаде, Э. Таирова, А. Алескерова, оформивших сквер на перекрестке оживленных бакинских улиц. Сочетание мозаичного панно, фонтана и зелени деревьев создает оазис покоя и тишины. Свою композицию художники назвали «Счастье» — в нее включены образы, традиционно олицетворяющие в народном сознании полноту и радость жизни.

К. Алиева

Бассейн формирует среду



Одна из последних работ художника-монументалиста Октая Шихалиева — декоративный бассейн перед гостиницей «Турист» в городе Баку.

Многоцветные объемы с мозаичными элементами традиционного народного орнамента повторяют формы национальной земляной печи — тендира и служат устьем фонтанов. Широкий пандус пересекает бассейн и подходит к вестибюлю гостиницы. Новая декоративная работа художника - монументалиста не только украшает подступы к гостинице, но вовлекает в сферу своего эмоционального настроя, формирует среду большого, прилегающего к гостинице городского района.

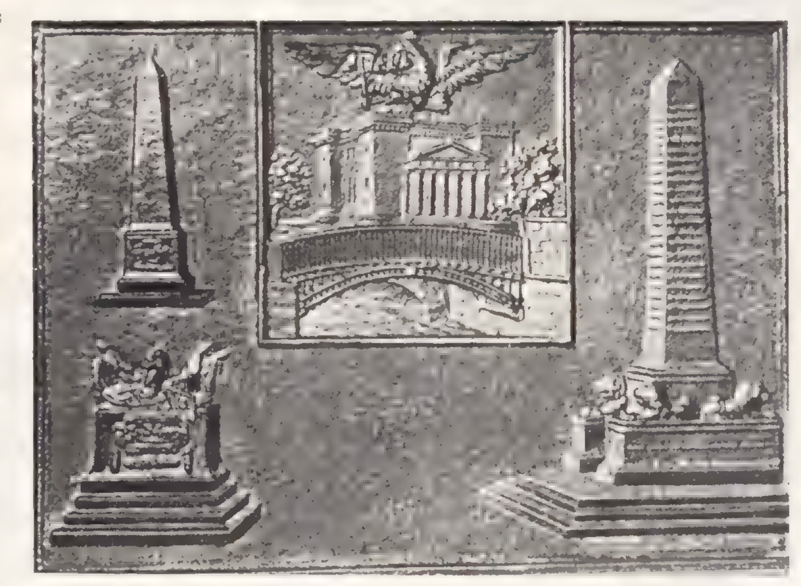
А. Д.

Немецкое чугунное литье

(Первая половина XIX века)



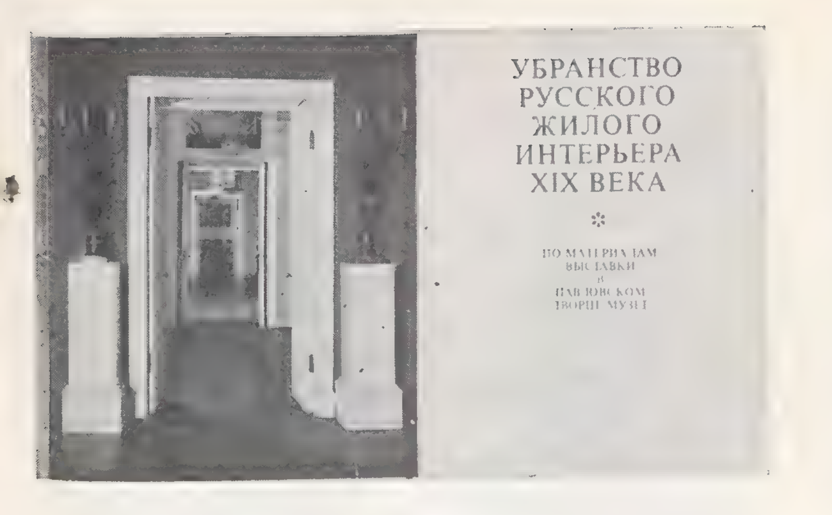
Традиции художественного литья из чугуна давние во многих странах, в том числе и в России. Еще в конце XVIII века на Урале был поставлен Каслинский литейный завод, выпускавший бытовые изделия, архитектурные детали особенно прославившийся своими произведениями в XIX веке.
Советский Союз ведет постоянные контакты с музеями разных стран мира по обмену выставками. Несколько лет назад было показано художественное литье из музеев Чехословакии, потом в Гос. Эрмитаже была выставка берлинского художественного литья из чугуна начала XIX века из музеев Германской Демократической Республики [1].
Художественное литье из чугуна — один из интереснейших видов немецкого прикладного искусства начала XIX века, оказавший влияние на этот вид творчества в Европе, широко известно под названием fer de Berlin.
(Название сначала относилось к украшениям из плетеной железной проволоки, потом распространилось на все берлинские изделия). На выставке в Гос. Эрмитаже приняли участие берлинский Музей прикладного искусства (основан в 1867 году), Национальная галерея Государственных музеев Берлина и его Областной музей. Музеи гос. замков и залов Потсдама (Сан-Суси). Основные художественные изделия созданы на Королевском литейном заводе в Берлине, открытом на реке Панке около Новых ворот в 1804 году. Завод сразу же заявил о себе как лучшее предприятие подобного профиля. Он привлекал известнейших художников, скульпторов и модельеров своего времени, чьи образцы потом предоставлялись и на провинциальные предприятия. Так возникали и развивались художественные традиции. Здесь работал известный венский медальер и скульптор Леонард Пош; искусный специалист мастер-формовщик Август Штилярский — неоднократный участник выставок берлинской Академии изобразительных искусств; скульптор и архитектор Карл Фридрих Шинкель — профессор Академии архитектуры; Андреас Шлютер — скульптор и архитектор, создатель проекта Янтарного комбината, известного у нас как Янтарного кабинета, один из ведущих представителей немецкого барокко; и многие, многие другие прославленные архитекторы, скульпторы, медальеры.
Литье из чугуна было известно в Германии с XV века. В лесных литейных делали главным образом плиты для каминов и печей. С открытием литейного завода в Берлине, начали изготовлять художественные изделия черного тона: рельефы, накладки для мебели: памятники по проектам Карла Шинкеля, фонари, канделябры, медали, подставки для цветов, чаши, нередко подражавшие античным мраморным формам. (Получение черного тона возможно в сложном термофизическом процессе) [2].
Война с Наполеоном способствовала развитию художественного литья из чугуна — отливалось оружие, создавались мемориальные памятники и ансамбли из чугуна. Чугун как пластический материал с игрой светотени соответствовал вкусам того времени. Часто на изготовление оружия и памятников из чугуна шли средства, собранные у населения. Люди отдавали золотые обручальные кольца в обмен на железные с девизом «Золото отдал я за чугун» или «выменяно на благо родине». Многие работы К. Шинкеля, созданные для чугунного литья, отмечены чертами неоготического стиля, но в других его произведениях, например, в памятнике М. Кутузову или Барклаю де Толли в Тильзите, заметно влияние классицизма, характерного стиля того времени. Прекрасны лестницы, созданные по его проектам в 1826—1831 годах и разрушенные во время второй мировой войны. Они напоминают чугунную лестницу в доме белорусского постпредства в Москве на ул. Маросейке.
Благодаря работе талантливых художников и архитекторов, пластика берлинского литейного завода смогла занять одно из первых мест среди продукции других предприятий Германии (Гляйвиц, Зайне). Среди монументов, отлитых на этом заводе, можно назвать Национальный памятник воинам 1813—1815 годов. В период 1815—1840 годов завод создавал скульптуры, портреты, статуэтки, подставки для часов, ювелирные украшения по моделям известных берлинских ювелиров, новогодние плакетки — пластинки размером 6×9 см с сюжетным изображением. Завернутые в красные и синие кожаные футляры, они служили для подарков знатным людям.
На заводе использовалось не только литье, но и чеканка и воронение, золотое и серебряное подцвечивание. К середине XIX века уже делаются попытки облагораживания материала. Отливки из чугуна уступают место бронзе. Завод в Берлине постепенно становится нерентабельным и в 1873 году его закрывают.
Художественное литье из чугуна, собранное музеями и отдельными коллекционерами, воскрешает славные страницы его расцвета и показывает талант его лучших художников и мастеров, умело использовавших технологию производства, пластические и декоративные свойства материала для создания реалистических произведений.
Знакомство с периодом расцвета художественного литья в разных странах многое может дать современным художникам декоративно-прикладного искусства, еще не до конца использовавшим большие возможности чугуна при создании мелкой пластики, бытовых вещей, архитектурных деталей для украшения интерьера и экстерьера новых общественных зданий.





Наталия Шкаровская

[1] Каталог выставки. Берлинское художественное литье из чугуна. Л., «Аврора», 1976.
[2] *Н. С. Гореликов.* Каслинское литье из чугуна.— В сб. «Русский художественный металл. ВКОИЗ», М., 1958, с. 93.



Изучение истории русской культуры, быта и декоративного искусства ознаменовалось на протяжении трех последних лет двумя значительными достижениями; одно из них явилось логическим завершением другого.

Речь идет, во-первых, о выставке «Убранство русского жилого интерьера XIX века»*, открытой в Павловском дворце-музее и, во-вторых, о выпущенном в конце 1977 года издательством «Художник РСФСР» альбоме-книге, имеющем то же название и подводящем научные и художественные итоги выставки.

Создателем выставки и автором книги является хранитель Павловского дворца-музея Анатолий Михайлович Кучумов.

Выставка подобного масштаба не могла бы быть создана без предшествовавшего многолетнего труда и огромной собирательской музейной работы по истории русского быта и по самым различным разделам прикладного искусства: мебели, керамики, стекла, тканей, ковров и множества других.

Сбор всего этого обширного и разнообразного материала, формирующего жилой интерьер, дальнейшее его осмысление и систематизация потребовали от автора глубоких научных знаний, долгих и кропотливых исследований архивных документов, литературных и изобразительных источников и, наконец, очень большого опыта музейной экспозиционной работы.

Все это и позволило А. М. Кучумову обстоятельно проследить противоречивый ход сложного, длительного и к тому же крайне мало изученного процесса, как развитие русского интерьера XIX — начала XX столетия, аргументировать его периодизацию и разобраться в сложном взаимопроникновении сменяющихся стилевых течений.

Экспозиция выставки от первого до последнего зала воссоздает все этапы этого развития в форме ряда разнообразных по своему назначению интерьеров, разработанных с максимальной достоверностью до мельчайших деталей; убранство комнат составляет комплекс подлинных вещей, отобранных со строгой научной обоснованностью из музейных коллекций. Поэтому неудивительно, что неискушенный зритель воспринимает эту выставку как ряд жилых комнат прошлого, чудом сохранившихся во всех своих подробностях, наполненных мебелью, картинами и портретами, коврами и занавесями, книгами и посудой, осветительными и письменными приборами и множеством других бытовых мелочей, среди которых можно воочию увидеть все то, о чем говорят нам известные с юности пушкинские строки:

> Янтарь на трубках Цареграда,
> Фарфор и бронза на столе,
> И, чувств изнеженных отрада,
> Духи в граненом хрустале;
> Гребенки, пилочки стальные,
> Прямые ножницы, кривые
> И щетки тридцати родов —
> И для ногтей, и для зубов.

Именно научная достоверность экспозиции и обусловила исключительное значение выставки как для художников и музейных работников, так и для широкого круга любителей старины — посетителей музеев. Кроме того необходимо особо отметить научную ценность собрания изображений интерьеров XIX века в акварелях и живописи, которому отведен первый зал выставки; эта редчайшая по своей тематике коллекция составлена из малоизвестных и почти не изучавшихся произведений, собранных в различных хранилищах Ленинграда.

Естественным завершением работ над экспозицией интерьеров явился выход в свет замечательного альбома-книги, подробно отразившего каждую комнату выставки и акцентировавшего детали их убранства. Я не случайно употребила сдвоенный термин «альбом-книга», потому что содержание этого издания намного превышает то, которое присуще общепринятым альбомам произведений искусства; в них текст, предпосылаемый ряду иллюстраций, обычно лишь кратко поясняет смысл и цели издания, иногда содержит некоторые исторические сведения и в большинстве случаев носит популярный характер. В рассматриваемом нами издании множеству прекрасных репродукций предшествует большая, глубоко разработанная научная статья по истории развития русского интерьера более, чем за столетний период. Статья эта по широте охвата материала и насыщенности информацией носит характер монографии. В ней строго обоснована периодизация изучаемого процесса и дается обстоятельный, хорошо аргументированный стилистический анализ всех его этапов.

Одновременно с эволюцией интерьера автор прослеживает и ход развития русского мебельного искусства, поскольку оба эти процесса теснейшим образом взаимосвязаны и определяются одними и теми же социально-бытовыми причинами. В статье собраны и обработаны интересные сведения о мебельных мастерских Петербурга, об архитекторах и художниках, проектировавших мебель, о прославленных краснодеревцах, резчиках и мастерах других специальностей, работавших в мебельном производстве.

Весьма интересны приведенные в статье выдержки из литературных произведений, содержащие описания интерьеров.

Наконец, можно лишь пожалеть о том, что воспроизведения акварелей интерьеров, иллюстрирующие вводную статью, не охватывают весь изобразительный материал этого рода, собранный на выставке: полная публикация этих, мало кому знакомых изображений представила бы новый, весьма ценный источник для изучения русской материальной культуры и быта.

Необходимо особо отметить последний раздел выставки и соответственно альбома, посвященные интерьеру и прикладному искусству рубежа XIX—XX веков. Этот период, связанный с поиском и разработкой новых форм стиля «модерн», остается до сих пор крайне мало изученным. В силу исторически сложившихся условий, до наших дней сохранилось чрезвычайно мало подлинно художественной мебели и других произведений прикладного искусства этого периода, а экспозиция последних залов выставки и листы альбома доносят до зрителя и читателя их лучшие образцы. Кроме того, в этих интерьерах важно и ценно другое. Они не искусственно созданы музейными работниками, как это было с экспозицией предыдущих периодов, а сохранились в запасниках музеев во всей полноте своего комплекса, вплоть до произведений изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика), украшавших некогда эти жилые комнаты. Фотофиксация этих интерьеров, выполненная в 1924 году, донесла до нашего времени их подлинный вид и позволила воспроизвести эти комнаты с документальной точностью в выставочных залах Павловска. Здесь все элементы убранства сосуществуют с сохранением естественных взаимосвязей прошлых лет, в которых отражен художественный стиль эпохи в сочетании с индивидуальными вкусами их владельцев. Такая художественная достоверность особенно важна и ценна как для зрителя, так и для исследователя.

Рецензируемое издание отличает четкая организация изобразительного, текстового и справочного материала, способствующая пониманию концепции, выдвигаемых автором. Научное построение искусствоведческого труда удачно воплощается в художественном решении книги, очень тонко, с большим тактом и чувством меры выполненным В. П. Веселковым. Восемь листов с изображением декоративных деталей мебели: вышивок, гобеленов, отделочных тканей — не только украсили книгу, но и обогатили ее содержание, дав возможность читателю воочию представить себе композиционные решения узора, цветовую гамму, фактуру материала трудно обозримых в альбоме отдельных предметов. Высоко профессионально проведена работа фотографов В. А. Стукалина и Б. М. Кузнецова. Композиции целого ряда кадров выполнены ими на высоком художественном уровне.

Наконец, следует отметить, что творческие усилия автора, фотографов и художника были донесены до читателя хорошим качеством работы полиграфистов ГДР.

Таким образом, большая и серьезная работа — от научной организации материала до качества исполнения, проведенная коллективом издательства «Художник РСФСР»,— достойно завершилась прекрасной книгой-альбомом уникального характера.

Особое профессиональное значение альбом-книга будет иметь для музейных работников, так как в нем собрано огромное количество изображений различных предметов прикладного искусства — мебели, фарфора и др., имеющих четкую датировку и место в различных интерьерах XIX — начала XX века. Эти изображения послужат своего рода каталогом, с помощью которого специалисты краеведческих музеев смогут давать более правильные датировки и характеристики для такого малоизученного на местах материала, каким являются небольшие, но подчас очень своеобразные и интересные коллекции мебели.

Выход в свет столь нужного издания, освещающего на высоком научном, художественном и полиграфическом уровне почти не тронутую вниманием область русской культуры, как бы расширяет круг людей, посетивших замечательную выставку русского жилого интерьера в музее Павловска, и явился подлинным праздником для ученых, профессионалов-художников, музейных работников и широкого круга любителей искусства, ценителей культурного наследия нашего народа.

З. Попова

---

* Убранство русского жилого интерьера XIX века. Составитель и автор текста А. М. Кучумов. Л., «Художник РСФСР», 1977.






Чороны

После свершения целого ряда обрядов начала праздника, распорядитель его, старейший член рода, брал в руки самый большой кубок, отпивал из него несколько глотков кумыса, трижды поднимал его вверх и передавал по кругу. Ему подносили следующий, но меньшего размера, с которым он проделывал то же самое. Справа от распорядителя праздника стояли девять мальчиков, а слева — такое же количество девочек. Они держали в руках чороны, наполненные кумысом. По знаку распорядителя праздника дети передавали свои кубки почетным членам рода, и сосуды ходили по кругу до полного осушения. Так, по словам исследователей, в XVIII веке проходил национальный якутский праздник ысыах. Каждый человек, владевший большими табунами лошадей и имевший специальную посуду, считал своим долгом устроить праздник и пригласить членов рода. Чороны были одним из главных атрибутов праздника. В якутском эпосе об Эллее есть упоминание о бокалах для кумыса. Сведения о них сохранились в преданиях, сказках, им посвящались хороводные песни. В одной из них говорится: «...большой берестовый сосуд притащен, выпукло-резные праздничные кружки большие составлены, резьбою украшенные березовые кубки стоят попарно,— большой деревянный сосуд притащен, конским волосом обвитые праздничные кубки разносятся, праздновать кумысовый праздник созваны»[1]. Использовались чороны только во время праздника, потом их убирали в амбары до следующего ысыаха.

Из сказанного выше становится понятным, почему изготовлению кумысных кубков уделялось большое внимание, а совершенство выполнения делало их предметами народного прикладного искусства. Чороны могли изготовлять только особые мастера. Мастерство резьбы кумысных кубков передавалось по наследству. Если за эту работу брался не мастер, то, по представлению якутов, у него начинали болеть и сохнуть руки[2].

Резьбой кумысных кубков занимались мужчины. Использовали обычно березу, так как это дерево очень пластично, стойко и, кроме того, быстро сохнет. Деревянную заготовку сначала кипятили в воде или молоке (для получения мягкости древесины), просушивали и только после этого приступали к резьбе. Основными инструментами являлись топор и особо острый скребок круглой формы. Внутренняя обработка сосуда производилась с помощью ножа с загнутым концом. Орнамент вырезали простым ножом с узким острым лезвием. Очень часто кубки украшались медными и серебряными ободками и подвесками, чороны никогда не окрашивали и не полировали, а кипятили в сливках или масле. Жир впитывался в дерево, уменьшая его чувствительность к влажности, делая сосуд прочнее, тверже, вместе с тем глаже и придавал ему темный, приятный оттенок. Инструмент, которым резали кумысные кубки, очень примитивен, но несмотря на это, кубки великолепны по своей форме, исполнению и очень разнообразны по орнаменту. Это свидетельствует о большом мастерстве резчиков и об искусстве, которое передавалось и совершенствовалось от поколения к поколению.

В фондах Государственного музея этнографии народов СССР имеется 180 кумысных кубков. Классифицируются кубки по форме на три типа с соответствующими названиями:

1. Чорон а ах — кубок вытянутой формы на одной ножке, емкостью до 15 литров.
2. Усатахтах чорон — кубок на трех ножках, более приземистой формы, малого размера.









3. Матарчах чорон — кубок цилиндрической формы с вставным дном.

Последние употреблялись не только на празднике, но и в быту. Кроме того в них ставили закваску для кумыса.

Чорон, то есть кубок или чарка, по-видимому, собирательное название для всех трех типов кумысных кубков.

Наиболее полно в фондах ГМЭ представлены кубки первого типа, то есть на одной ножке. Кумысные кубки середины XVIII — начала XX века имеют очень изящную по отношению к массивному тулову сосуда подставку, которая могла служить только ручкой. Орнамент ранних кумысных кубков строго геометрический в него входят элементы: гребенчатый, конический, ромбовидный. Кумысные кубки этого периода производят впечатление стройности, легкости пластичности. Простой геометрический орнамент, исполненный с большим чувством меры, хорошо дополняет и подчеркивает законченность формы.

В конце XIX — начале XX века чорон а ах уже не употребляется как круговая чаша. Кумыс стали наливать из более крупных сосудов в мелкие и разносить присутствующим на празднике. Появляются сосуды очень большой величины. В орнаменте кубков появляются новые элементы: арочный, в виде крупных фестонов, растительный, сердцевидный и другие. Чороны XIX — начала XX века в художественном отношении несколько уступали ранним. В них нет прежней легкости и стройности. Увеличение емкости сосудов отразилось на форме подставки. К этому же времени относится широкое распространение кубков на трех ножках. Ножки этих чоронов оформляются в виде конского копыта — традиционного элемента якутской резьбы, неизвестного у других скотоводческих народов Сибири.

В орнаментации всех трех типов кумысных кубков сочетается техника рельефа с углубленной резьбой. Типичным расположением орнамента на чоронах является поясное, при котором отдельные орнаментальные мотивы наносятся рядами (поясами) по всей поверхности тулова и подставке сосуда.

Сохранение среди якутской утвари особой формы праздничных (ритуальных) сосудов связано со спецификой хозяйства — коневодством, своеобразными ритуалами и прочими явлениями, благодаря которым якуты четко выделяются среди окружающей их этнической среды. Используя наследие далекого прошлого южных степных племен, переселившихся в таежную зону Сибири, якуты выработали свою форму кумысного кубка, которого нет ни у одного тюркоязычного народа Сибири. Что касается орнамента на чоронах, то здесь можно проследить прямые аналогии у других народов Крайнего Северо-Востока. По тщательности и технике выполнения, форме и орнаментации кумысные кубки являются великолепными образцами народного искусства якутов, не утратившего своей художественной ценности в наши дни.

В настоящее время во всех районах Якутской АССР имеются народные мастера, которые успешно продолжают замечательные традиции национальной резьбы чоронов. Особенно богат народными умельцами Сунтарский район республики.

В 1975 году фонды Государственного музея этнографии народов СССР пополнились резными изделиями трех мастеров из этого района: Н. Егорова, Т. Егорова и Г. Саввинова. Чороны, выполненные народным резчиком, инженером по образованию, Т. Саввиновым отличаются большим художественным мастерством и интересной творческой переработкой традиционного орнамента.

Л. Лельчук







[1] *Э. К. Пекарский.* Миддендорф и его якутские тексты. СПб., 1908, с. 18.

[2] Архив В. Е. Попова, ф. 1, оп. 1, д. 57. Институт народов Азии.

ПСКОВ

Один из самых древних русских городов, впервые Псков упомянут в летописи в 903 году. Вырос он на берегу реки Великой с той же естественностью, с какой таинственною силой поднимается кряжистый дуб из желудя. И стоит больше тысячи лет — не просто старинный город, но сама история. Город-воин, не раз принимал на себя Псков тяжесть борьбы с врагами, спасая Отчизну. «Каменные здатели», лихие и искусные русские мастера в честь побед над врагом в перемирные годы ставили здесь церкви, закладывали стены, и белел над Чудским озером, словно отлетающий, град.
Пскович Юрий Павлович Спегальский влюблен в свой неповторимый город. Неутомимый исследователь гражданского зодчества, истории, быта, культуры северо-западной Руси, он первым среди ученых подошел к пониманию общих закономерностей развития псковской архитектуры, дал первую популярную сводку того, что известно о ней. И вот в свет вышло второе издание книги Ю. Спегальского «Псков» *. В общих чертах автор воссоздает в этой книге жизнь средневекового города, прослеживает развитие его архитектуры. «Кром», «Довмонтов город», «Окольный город», «Запсковье», «Завеличье»... Читаешь главу за главой, и словно оживает древний Псков, сверкая дивной игрой красок, с которых умелая и заботливая рука смахнула пыль и прах прошедших времен.
Псковская архитектурная школа, сложившись к XIV веку, не прекратила своего существования и после присоединения Пскова к Московскому государству. В XVI веке, когда на территории Русской земли архитектура развивалась уже в едином русле, и даже соседнее новгородское зодчество утратило свой самобытный характер, только Псков — единственный на Руси — продолжал строить по-своему. Когда патриарх Никон начал борьбу против «еретических» отступлений от древнего византийского благочестия, было запрещено строить над церквами любимые народом шатры — творение русских мастеров, которыми накрывались боевые башни, украшались веселые нарядные терема. За шатры стали ссылать на Соловки. А непокорные псковские мастера не отступали: «Аль русские люди хуже византийцев? Почему дальше их шагу ступить нельзя?..» И строится церковь Николы от Торга, пятиглавый храм Одигитрии на Печорском подворье.
Создавая яркие описания облика древних сооружений, Юрий Павлович Спегальский посвящает читателя в нерешенные вопросы истории псковской архитектуры, не боится затронуть и спорные проблемы.
«Старый Псков,— писал он,— благодаря его сохранившимся обломкам, крохи которых удалось в свое время подобрать мне, не представляет собой что-то неподвижное и мертвое для меня, так как, исследуя его, я могу по мере вложенных мною в это дело сил открывать все новые и новые для меня вещи. Эти вещи не только какие-то факты. Это совершенно новое представление и о городе, его виде, его жизни, и о горожанах, их нравах, талантах и очень многое другое...» Историк, археолог, архитектор-реставратор и художник, Ю. Спегальский более полутора лет потратил, например, на создание в материале, в натуральную величину одной реконструкции пветной изразцовой печи XVII века, обломки и отдельные изразцы которой он нашел в «Доме Печенко» еще пятнадцатилетним мальчиком. Яркие цвета, крупный рисунок орнамента, узоры из фантастических растений, птиц составляли декоративное убранство таких изразцовых печей. И цветные иллюстрации их, а также реконструкции палат Гурьева, Меншикова, Поганкина, церквей Одигитрии, Василия на Горке, Николы на Усохе, собора Мирожского монастыря, других архитектурных памятников города, по-праздничному украшают книгу, полные светлого настроения и оптимизма. А ведь многие рисунки и реконструкции Пскова были выполнены исследователем в трудные дни ленинградской блокады, когда рядом не было ни рабочих чертежей, ни фотографий. Но жила глубокая любовь к таланту народа, неистребимая вера в его будущее.
Когда-то на цветной завесе Юрий Павлович написал древнерусской вязью: «А мне бы снилось приволье былое, земля родная псковская, Псковарека, по камешкам журчащая, старинный дом, тихий наш старый сад, снились бы друзья, каменщики псковские да каменная работа...» Время не щадит ничего — ни красок, ни камня, ни людей. Стерлись слова на завесе, нет уже и автора их. Но остался после него теплый и поэтичный сказ об одном из самых древних русских городов, что вырос неподалеку от Чудского озера.

С. Грибанов

* *Ю. П. Спегальский.* Псков. (Архитектурно - художественные памятники городов СССР). Л., «Искусство», 1978.

Вышли из печати

Акишев К. А. КУРГАН ИССЫК. ИСКУССТВО САКОВ КАЗАХСТАНА. М., «Искусство», 1978.
В книге освещаются результаты археологических исследований Иссыкского могильника в 1969—1970 годах. На основании детального описания найденных предметов и реконструкции костюма, а также дополнительных данных автор дает краткий очерк искусства саков.

Дмитро Головко. АЛЬБОМ. Авт.-составитель В. В. Мартыненко. Киев, «Мистецтво», 1978.
Альбом фотографий и вступительная статья этого издания знакомят с творчеством самобытного керамиста, народного художника УССР, действительного члена Международной Академии керамики в Женеве Д. Головко.

Город глазами художников. Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях живописи и графики. Сост. и авт. текста А. М. Гордин, Ю. М. Денисов, Н. М. Козырева, Л. К. Кошкарова, Т. М. Соколина. Л., «Художник РСФСР», 1978.
Издание посвящено работе художников над воплощением образа Петербурга — Петрограда — Ленинграда в изобразительном искусстве.

Томский Н. В. В БРОНЗЕ И ГРАНИТЕ (Лит. запись И. Швецова). М., «Молодая гвардия», 1977. (Мастера искусств — молодежи).
Книга воспоминаний крупнейшего советского скульптора знакомит молодежь с искусством ваяния: раскрывает его основные законы и общую историю развития. Художник также делится с читателем своими мыслями о задачах искусства.

Народный художник РСФСР Николай Михайлович Чернышев. 1885—1973. Сборник материалов и каталог выставки произведений искусства к 90-летию со дня рождения художника. М., «Советский художник», 1978. (СХ СССР, СХ РСФСР, МОСХ РСФСР).
Среди материалов сборника — воспоминания художников, статья о многогранном творчестве Чернышева, оставившего заметный след в живописи и графике, монументальном искусстве и педагогике. Другая область творчества художника — теоретико-искусствоведческая и литературная — отражена в помещенных в сборнике статьях и воспоминаниях самого Чернышева.

Званцев М. НИЖЕГОРОДСКИЕ МАСТЕРА. Рассказы о народном искусстве. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1978.
Это издание — итог творческого пути М. П. Званцева, известного исследователя народного творчества. Книга представляет научную ценность, написана в форме увлекательных рассказов и будет интересна для широкого круга читателей.

Информационный центр по проблемам культуры и искусства — центральный отраслевой орган информации Министерства культуры СССР при Государственной ордена Ленина библиотеке СССР имени В. И. Ленина в 1979 году предполагает издать 193 выпуска библиографической, реферативной, обзорной и экспресс-информации по проблемам культуры и искусства в СССР и за рубежом. Издания объединены в следующие серии: «Библиотековедение и библиографоведение», «Изобразительное искусство», «Культурно - просветительная работа», «Музееведение и охрана памятников», «Музыка», «Народное творчество», «Общие проблемы культуры и культурного строительства», «Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей», «Сценическая техника и технология», «Театр», «Аттракционостроение».

Абросимова А. А., Каплан Н. И., Митлянская Т. Б. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ, КОСТИ И РОГУ. Учеб. пособие для профессионально - технических учебных заведений. М., «Высшая школа», 1978. (Проф.-тех. образование. Изделия культурно-бытового назначения).
В учебном пособии охарактеризованы основные виды художественной резьбы по дереву, кости и рогу, технология исполнения этих изделий и необходимые инструментарий и оборудование.

Адамян А. А. ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА. М., «Искусство», 1978.
Сборник трудов видного армянского эстетика и музыканта А. А. Адамяна (1884—1956) содержит работы по истории эстетики, освещающие эстетические взгляды христианского средневековья, французского Просвещения, а также статью теоретического характера, в которой рассматриваются вопросы искусства в свете марксистско-ленинской теории отражения. Монография Адамяна «Эстетические воззрения средневековой Армении» публикуется впервые.

Андреев А. Л. ЛЕНИНСКАЯ ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ И ПРИРОДА ИСКУССТВА. М., «Знание», 1978. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика», 1978, № 6).
Автор брошюры раскрывает специфику художественного отражения на основе анализа структуры художественного образа, характеризует сущность метода социалистического реализма в искусстве как «правдивое отражение революционно развивающейся действительности».

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 12(253). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А 13567 от 13.XI.1978
Сдано в набор 4.X.1978
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 11,436.
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 4230. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21

Москва. «Л. Н. Толстой в изобразительном искусстве» — так называлась выставка, развернутая в 16-и залах Академии художеств СССР и приуроченная к 150-летию со дня рождения великого русского писателя. На выставке были показаны экспонаты из Киева, Ленинграда, Сыктывкара, большую коллекцию произведений представил музей Л. Н. Толстого. Среди них — иллюстрации В. Сурикова, Д. Кардовского, Б. Кустодиева, а также работы первого иллюстратора книг Л. Н. Толстого — московского художника М. Башилова. Были показаны работы советских мастеров изобразительного искусства, связанные с жизнью и творчеством Л. Н. Толстого.

*

К 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина открылась выставка «Л. Н. Толстой и театр». Она знакомила с лучшими спектаклями советского и дореволюционного театра, посвященными произведениям Л. Н. Толстого.

*

В Государственной библиотеке им. В. И. Ленина открылась книжно-иллюстративная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого. В экспозиции — более 600 изданий, начиная с журнала «Современник» за 1852 год, где было опубликовано первое произведение Л. Н. Толстого «Детство», до томов нового юбилейного собрания сочинений.

*

К знаменательной дате выпущена медаль «150 лет со дня рождения Л. Н. Толстого». Ее автор — И. А. Постол.

*

В издательстве «Советская Россия» вышла фотокнига «Ясная Поляна» с предисловием, специально написанным для этого издания В. Солоухиным. Автор-составитель — молодой научный сотрудник музея-усадьбы «Ясная Поляна» С. Борисов, составитель и художественный редактор книги Э. Якубенко, редактор М. Зархина и научный редактор Н. Азарова в содружестве с фотокорреспондентами С. Дмитриевым, П. Масловым, Е. Стоналовым и А. Зориным создали фотокнигу о документах, вещах, связанных с яснополянским периодом жизни Л. Н. Толстого и известных лишь специалистам.

*

В рамках Недели советско-итальянской дружбы, которая открылась 4 сентября в Музее архитектуры им. А. В. Щусева, была открыта выставка «Итальянская архитектура романского периода XI—XII веков»; в Центральном выставочном зале — выставка итальянских художников «Антифашизм и Сопротивление». Среди участников выставки такие известные мастера, как Гуттузо, Треккани, Манцу.

*

«Прикладное искусство» — так называлась выставка, открывшаяся 13 сентября в Доме дружбы с народами зарубежных стран, молодой американской художницы Линды Шеппер. Она привезла в нашу страну лоскутные одеяла, которые побывали перед этим на 22 европейских выставках. Американцы считают лоскутную технику своим национальным искусством. Произведения Линды Шеппер удивляют чистотой и отточенностью линий и тем особым профессионализмом, какой вносит она, математик по образованию, в устоявшиеся приемы народного искусства.

*

В Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина открылась выставка «От Ватто до Давида», в которую вошли произведения французской живописи XVIII века. Представлено было 114 картин различных художников более чем из 60 музеев Франции во главе со знаменитым Лувром.

*

Венгерские мастерицы приняли участие в конкурсе на лучшее рукоделие, который был объявлен журналом «Советская женщина» в начале нынешнего года. В результате появилось свыше двух тысяч изделий. Лучшие были представлены на выставке в Будапеште. А 20 сентября эта экспозиция, включающая 300 вышивок, аппликаций, скатертей, игрушек, открылась в залах Союза художников РСФСР (ул. Успевича, 13).

*

Ленинград. Выставка, которой отмечено столетие со дня рождения выдающегося советского скульптора и педагога А. Т. Матвеева, была открыта в залах Государственного Русского музея осенью нынешнего года. Экспозиция, объединившая более ста работ из многих художественных хранилищ страны, впервые дала возможность так полно представить творческий путь мастера, чьи лучшие произведения вошли в золотой фонд советского изобразительного искусства. Ваятель был одним из первых художников, принявших активное участие в воплощении ленинского плана монументальной пропаганды.

*

Выставка работ ленинградского скульптора Эдуарда Агаяна открылась 8 сентября в Летнем саду; она подготовлена вместе с Музеем городской скульптуры. В павильоне России и на площадке перед ним были представлены работы, выполненные в бронзе, дереве, керамике. Посетители увидели скульптурные композиции «Блокада», «Рублев», портреты деятелей культуры и науки, модель памятника выдающемуся армянскому композитору и ученому Комитасу в Ереване и ряд других работ.

*

6 сентября в залах Русского музея открылась экспозиция «Русская живопись XVII—XVIII веков», в которой представлено 150 экспонатов из собрания Третьяковской галереи, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева и Русского музея. Выставка была интересна тем, что зрителям представилась возможность широко познакомиться со сравнительно малоизученным периодом русского искусства, родившегося на стыке двух эпох. Как органичное дополнение к произведениям живописцев, смотрелось на выставке русское шитье, деревянная скульптура и другие предметы декоративно-прикладного искусства, созданные руками безвестных умельцев.

*

23 августа дизайнеры ленинградского ВНИИ технической эстетики приступили к заключительному этапу подготовки проекта для крупнейшей стройки страны — Саяно-Шушенской ГЭС — к созданию машинного зала, грандиозного сооружения, где установят 10 турбогенераторов. Дизайнеры сейчас работают над окончательной расстановкой оборудования и цветным оформлением.

*

В рамках Дней литературы и искусства Армянской ССР, посвященных 150-летию вхождения Армении в состав России, осенью нынешнего года в Музее этнографии народов СССР была открыта выставка «Современные художественные промыслы Армении», на которой было представлено около 300 произведений. Это — образцы чеканки по меди, резьба по дереву, керамика, серебряные украшения, ковры. Авторы работ — народные мастера и профессиональные художники.

*

Брянск. Памятник знаменитому Козьме Пруткову открылся в брянском парке-музее им. А. К. Толстого. Почти 125 лет минуло с тех пор, как появилось в литературе имя «поэта» и «мыслителя» из пробирной палатки, рожденного веселым талантом А. К. Толстого и братьев — Алексея, Владимира, Александра Жемчужниковых. Теперь этот вымышленный литературный герой получил воплощение в дереве. Памятник вырезал из могучего дубового кряжа местный художник Валерий Херувимов, положив начало аллее литературных персонажей.

*

Ереван. Осенью нынешнего года ученые более 20 стран приняли участие в состоявшемся здесь Международном симпозиуме, посвященном армянскому искусству. Первый Международный симпозиум, посвященный армянскому искусству, состоялся три года назад в городе Бергамо. В числе участников были и ученые Армении. Обширна и интересна была программа нынешнего симпозиума. Если в Бергамо рассматривались вопросы армянского искусства и архитектуры лишь средних веков, то на втором симпозиуме участникам было предложено 140 докладов, посвященных проблемам искусства древности, а также армянскому советскому искусству. Участники симпозиума ознакомились с памятниками национального зодчества.

*

Красноярск. Здесь на левом берегу Енисея открыт мемориал «Кандальный путь» — так назвали его авторы: скульптор, заслуженный художник РСФСР Ю. Ишханов и заслуженный архитектор РСФСР А. Демирханов.

*

Малые Карелы. В музее деревянной архитектуры в селе Малые Карелы в конце лета нынешнего года состоялся первый творческий семинар народных умельцев. Ткачихи, вязальщицы, резчики по дереву, мастера плетения из бересты, игрушечники собрались под Архангельском, чтобы поделиться друг с другом секретами «рукомесла». По-хозяйски расставили инструменты, затопили печи, загремели чугунками, и началась сказка — чудо рождения древнего и вечно молодого народного искусства.

*

Уфа. Здесь был открыт памятник основоположнику башкирской советской литературы, народному поэту Башкирии Мажиту Гафури. Бронзовая фигура классика национальной литературы установлена перед зданием Башкирского академического театра драмы, носящего его имя. Памятник создан скульптором Л. Кербелем и башкирским архитектором Л. Хихлухой.

*

Афины. Мыслителю древности Аристотелю был посвящен конгресс, который был созван здесь по случаю 2300-летию со дня смерти ученого. С докладом «Аристотель и Карл Маркс» выступил доктор философских наук Ф. Х. Кессиди (СССР).

*

Валлорис. По установившейся традиции, каждые два года здесь устраиваются международные выставки «Биеннале искусств керамики». Комитет содействия выставкам в Валлорисе возглавляет министр культуры Франции, а ряд общественных и государственных организаций страны учредил награды и премии, присуждаемые жюри выставки. На нынешней биеннале участвовало до 250 мастеров со всех концов мира; с успехом выступили художники социалистических стран. Возглавлял работу жюри Поль Межан — ученый, археолог (автор книги «3000 лет истории керамики Валлориса».) Гран-При города Валлориса присуждена за «Изгибы космоса» художнику В. Кветенскому (Чехословакия). Призом ассоциации культуры и искусства Валлориса отмечена работа «Разрез» наших художников С. Шмидкене и Л. Лукса; золотой медали удостоен также советский художник М. Копылков и почетным дипломом работы П. Мартинсона. Советские мастера достойно выступили в Валлорисе. Крупнейший авторитет в современной керамике Д. Ливерани, директор Музея керамики в итальянском городе Фаэнце, специально говорил в своей речи перед членами жюри и руководством биеннале об успехах советских керамистов.

*

Сиклос. В этом небольшом городе, на юге Венгрии, состоялся международный симпозиум скульпторов. Нынешняя встреча была посвящена использованию в творчестве скульптуры новых современных материалов, в частности бетона. Максимальное использование возможностей несколько необычного материала при создании монументальных произведений было продемонстрировано на практике. Скульптуры, выполненные участниками симпозиума, будут помещены под открытым небом в новых жилых массивах города Печ.